Allgemeine
musikalische Zeitung

ine au Crayon p. Louis Letronne et gravé p. Ried

Digitized by Google

Digitized by Google

*I: A.
Allgemein
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Allgemeine
*MA

Digitized by Google

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

NEUNZEHNTER JAHRGANG

vom 3. Januar 1817 bis 24. December 1817.

ASTOR LIBRARY NEW-YORK

Louis v. Beethoven.

Leipzig, bei Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

Zu diesem Jahrgange kommen 9 Intelligenzblätter, 7 musikal. Beylagen und 3 Kupfer.

Digitized by Google

INHALT

des

neunzehnten Jahrgangs

der

Allgemeinen musikalischen Zeitung

vom Jahre 1817.

I. Theoretische Aufsätze.

v. Drieberg, die mathemat. Intervallenlehre der Griechen, Seite 861.

Fischer, Einführung des 4stimm. Gesangs beym protestant. Gottesdienst, 5.

Fröhlich, Verbesserung d. Klarinette, 713.

Gld., Ehrenrettung der alten griechisch. Musik, 385, 401.

Markwort, Versuch, den musik. Ausdruck der Schwere zur Bezeichnung des Redevortrags anzuwenden, 517, 533.

— Versuch, das musikal. Zeitmaass für den Redevortrag anzuwenden, 569, 589, 605, 621.

Nägeli, die Liederkunst, 761, 777.

Ungen., die Progressionen der Mathematik, einzige Grundlage der Tonlehre, 37, 53.

— über Temperaturberechnungen, 414.

Weber, (Gottfr.) prakt. Resultate a. d. Verf.s Akustik der Blasinstrumente, 809, 825.

Wendt, Lectüre für Musiker u. Freunde d. Tonkunst, 452.

II. Gedichte.

Grumbach, Cantate, die Frühlingsfeyer, 742.

Ungen., die Oper, eine Oper, 137.

III. Nekrolog.

Döring, (Dan. Gottl.) 230.

Kunzen, (Friedr. Ludw. Emil) 185.

Méhul, 785.

Müller, (Aug. Eberh.) 885.

de Ron, (Mart.) 410.

Serassi, (Jos.) Seite 529.

Sterkel, (Franz Xav.) 786.

IV. Recensionen, und kurze, beurtheilende Anzeigen.

1. Schriften über Musik.

Kirschner, Elementar-Gesangbildungslehre, 702.

Ungen., Handbuch der musikal. Literatur, 437.

Weber, (Gottfr.) Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, 637, 661.

Wolfram, Anweisung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln, 313, 333.

2. Musik.

A) Gesang.

a) Kirche.

Floreschütz, Auferstehungsges. Klopstocks, 4stim., 891.

Schneider, (Fried.) Missa, solis vocibus humanis, comitante, si placet, Organo, cantanda, Part., 249.

v. Seyfried, 3 Mott. f. Singchöre und Orchest. an hohen Kirchenfesten, Part., 745.

Stadler, neue Messgesänge, 4stim. mit Orgel, 400.

v. Weber, (C. Mar.) 4stim. Hymne, im Klav.ausz. von Wollank, 681.

Weber, (Gottfr.) Requiem, Part., 793.

Wozet, Missa brevis, 4stim. mit klein. Orchest., 483.

b. Oper.

Isouard, das Lotterieloos, im Klav.ausz. v. Müller, 875.

Digitized by Google

c) Concert.

Romberg, Andr., Ode: Was bleibet etc. Part., Seite 729.

d) Kammer.

α) Mehrstimmige Gesänge.

v. Beethoven, Merkenstein, 2stimmig mit Pf., 52.
Fink, häusliche Andachten, 3- und 4stim., 712.
v. Krufft, Abschied, 2stim. mit Pianof., 858.
Meyer-Beer, Hymne, 4stim. mit Pf., 728.
Wagner, 4stim. Gesänge mit Pf., 199.

β) Lieder u. andere Gesänge für Eine Stimme.

v. Beethoven, an die ferne Geliebte, mit Pf. 73.
— der Mann von Wort, mit Pf., 135.
— Lieder, mit Pf., 435.
Grossheim, Volkslieder, mit Pf, 215.
Grund, Lieder, mit Pf., 532.
Hasslinger, die Kirchenthür, mit Pf., 136.
Hortensia, Romanzen, mit Pf., 255.
Kloss, Lieder, mit Pf., 787.
Krebs, Schillers Bürgschaft, mit Guit., 790.
Marschner, Lyra, mit Pf., 247.
Moritz, Lieder der Liebe, mit Pf. oder Guit., 791.
Moscheles, erot. Lieder, mit Pf., 435.
Nägeli, Liederkranz für 1817, mit Pf., 741.
Schnabel, d. Veilchen, mit Pf. u. V., 51.
Spohr, Lieder, mit Pf., 383.
— — mit Guit., 876.
Tuch, Zufriedenheit etc., mit Pf., 19.
— Romanzen und Lieder, mit Pf., 876.
Weber, (Gottfr.) Leyer und Schwert, mit Pf. od. Guit., 52.
— — Gesänge, mit Pf., 352.

B) Instrumentalmusik.

a) Symphonien.

Moralt, Sinf. à gr. Orch., 845.
Vogler, gr. Sinf. p. gr. Orch., 93.

b) Harmonie- und Militair-Musik.

Schnabel, Märsche u. dgl. f. 7 Trompeten, 156.
Spohr, Notturno f. Harmonie- und Janitscharen-Musik, Part. und Stimmen, 253.

c) Concerte, u. andere Solo-Stücke mit Orch. Beglt.

Cramer, Introd. et Var. p. Pf. av. Orch., Seite 859.
Kaczkowski, Rondeau p. V. av. Orch., 19.
Romberg, (Andr.) 3me Conc. p. V. av. gr. Orch., 603.
— (Bernh.) Capricc. p. V.celle av. gr. Orch., 722.
de Ron, And. et Polon. p. l. Basson av. Orch., 759.
— Thême sinois av. Var. p. l. Clarin. av. Orch., 759.
Spohr, 7me Conc. p. V. av. gr. Orch., 725.
Zulehner, Conc. fac. p. Pf. av. Orch., 696.

d) Kammer-Musik.

α) für mehre Instrumente.

v. Beethoven, Son. f. Pf. u. V., 228.
Berbiguier, 6 Duos brill. et fac. p. 2 Flut., 892.
Berg, Divert. p. Pf. et Flut., 500.
Bruni, 6 Duos p. 2 V., 248.
Campagnoli, Recueil de 101 pièc. facil. et progr. p. V. av. un sec. V., 877.
Clasing, 2 Quat. p. Pf., V., A. et V.celle. 816.
Dussek, (Fr. Jos.) Notturno p. 3 Flut., 436.
Eder, les Mystér. d'Isis p. 2 V.celles, 620.
Fesca, 3 Quat. p. 2 V., A. et V.celle, 442.
Fürstenau, 3 Duos conc. p. 2 Flut., 20.
Gaude, Sonat. p. Guit. et Flut., 892.
Grund, Quat. p. Pf., V., A. et V.celle, 244.
Kels, Rondo f. Pf. und Flöte, 232.
Krommer, 3 Duos p. 2 V., 499.
Küffner, 3 Quat. p. 2 V., A. et V.celle, 382.
Liebmann (Helene) gr. Trio p. Pf., V. et V.celle, 50.
Lipinski, 2 Capricc. p. V. et V.celle, 587.
— Sicilian. var. p. V., av. V., A. et V.celle, 680.
Moritz, gr. Son. p. Pf. et Flut., 20.
Ries, Son. p. Pf. et V., 92.
— Quint. p. 2 V., 2 A. et V.celle, 412.
— Quint. p. Pf., V., A., V.celle et Contrebasse, 884.
Schmitt, Air var. p. Pf., av. 2 V., A. et Basse, 51.
Spohr, 3 Quat. p. 2 V., A. et V.celle, 153.
— 3 gr. Duos p. 2 V., 860.
Starke, Alexanders Favorit-Polon. für Pf. und V., 215.
Stiastny, 3 Duos p. 2 V.celles, 532.
Veichtner, Arietta con Var. p. il V. col B., 375.
Wilms, Var. p. Pf. et Flut., 563.
Wölfl, Trio p. Pf., Flut. et V.celle, 264.

Digitized by Google

Wölfl, Trio p. Pf., Flut. et V.celle, Seite 658.
Zeuner, Quat. p. 2 V., A. et V.celle, 697.

β) für Ein Instrument allein.

v. Beethoven, Son. p. Pf., 687.
v. Boyneburgk, Walses et Ecooss. p. Pf., 280.
Böhner, 4 gr. Wals. p. Pf., 436.
Bornhardt, engl. National-Märsche und Tänze, f. Pf., 695.
Claus, dresdn. Carnevalstänze f. Pf., 552.
Cramer, Days of Yere, Divert. p. Pf., 732.
— le Songe de Rousseau, Var. p. Pf., 808.
Dotzauer, 24 Caprice. p. V.celle, 823.
Ebers, Danses p. Pf. à 4 m., 135.
Gaude, Var. p. Guit., 742.
Giuliani, Rondongino per Chitarra, 890.
Gröbenschütz (Amal.) Rondeau p. Pf., 252.
Häser, 12 Bagatelles caprice. p. Pf., 156.
Hünten, Fantais. p. Pf., 168.
Kaczkowski, 6 Etud. p. V., 776.
Kloss, Introd. et Var. p. Pf., 799.
Küffner, Var. p. Guit., 136.
Latour, 4 Sonatin. progr. p. Pf., 91.
Lauska, Caprice. et Polacc. p. Pf., 776.
Meyer, Walses et Eccoss. p. Pf., 116.
Müller, (A. E.) 3 gr. Capric. p. Pf., 851.
Neudeck, Son. p. Pf. à 4 m., 821.
Präger, Capric. p. V., 52.
Ries, Var. p. Pf., 680.
— Air russ. var. p. Pf., 760.
— Air baschkir. var. p. Pf., 760.
— Rondo pastor. p. Pf., 824.
— Sonatin. p. Pf., 843.
— Son. p. Pf. à 4m., 844.
Spohr, Fantais. p. l. Harpe, 516.
— Var. p. l. Harpe, 516.
Starke, Alexand. Favor.marsch f. d. Pf., 250.
— Triumphmarsch, f. das Pf. zu 4 Händen, 250.
— kais. kön. Militairmärsche f. d. Pf., 250.
Steibelt, le Retour etc. p. Pf., 384.
— le Depart, p. Pf., 678.
— Romanc. var. p. Pf., 760.
— Rondo p. Pf., 807.
Sterkel, Fantais. p. Pf., 484.
Tomaschek, 6 Eclogu. p. Pf., Seite 216.
Vater, musik. Traum, f. d. Pf., 679.
Veltheim, Var. p. Pf., 512.

e) Orgel.

Dröbs, 24 leichte Orgelstücke, 451.
Ebhardt, 4 Choralvorspiele in gebund. Styl, 251.
Rink, Orgelstücke, 870.
— 6 Chorale mit Veränderungen f. d. Orgel, 870.
Umbreit, 12 Choralmelodien mit mehren Bässen f. d. Org., 849.

V. Correspondenz.

Nachrichten aus

Algier, 614.
Amsterdam, 31, 509, 524.
Barcellona, 613.
Basel, 446, 705.
Berlin, 48, 129, 211, 258, 277, 318, 432, 493, 653, 658, 720, 801, 866.
Carlsruhe, 369, 393, 584.
Crakau, 602.
Darmstadt, 547, 736.
Dresden, 26, 113, 180, 222, 327, 343, 396, 406, 423, 564, 649, 754, 832, 852.
Frankfurt a. Mayn, 87, 184, 225, 309, 514, 868.
Fulda, 199.
Hannover, 468.
Kiow, 577.
Königsberg, 767, 783.
Laybach, 164.
Leipzig, 32, 67, 116, 133, 152, 157, 227, 263, 353, 582, 409, 615, 774.
Lemberg, 167.
Mainz, 567, 719.
Mannheim, 365, 561.
Mayland, 43, 169, 189, 469, 485, 501, 609, 628.
Neapel, 320.
Paris, 77, 117, 141, 281, 297, 496, 549.
St. Petersburg, 464.
Rio-Janeiro, 351.
Rom, 350, 398.
Stockholm, 599, 842.

Digitized by Google

Strasburg, Seite 772.
Tilse, 721.
Venedig, 863.
Wien, 12, 60, 105, 208, 292, 304, 377, 427, 431, 582, 691, 838.
Würzburg, 90.
Zürich, 479.
(In den Nachrichten aus Mayland Berichte aus allen Hauptstädten Italiens.)

VI. Miscellen.

B. (F. L.) Symphonie zu Tiecks verkehrter Welt. 21.
— Bemerkungen, 33, 49.
B. (K.) Bemerkungen, 806.
Bemerkungen, 497.
Berichtigungen, 36, 92.
Bestimmung der Tempos von Cramers Etudes p. Pf., nach Mälzels Metronom, 633.
Bestimmung der Tempos aller Symphonien von Beethoven, nach Mälzels Metronom, 873.
Einleitung, 1.
Erklärung, 200.
Gld., Andr. Christ. Sparrevogns Taktuhr, 233.
Hoforchester zu Darmstadt, 659.
Klaus, Canon, 280.
Mälzels Metronom, 417.
Mancherley, 134.
Mosengeil, Bruchstück aus Rosaliens Briefen, 217.
Notizen, 264, 332, 461, 689, 710, 740, 758, 775, 804, 857.
Schneider u. Schulz, über Buschmanns Terpodion, 618.
— wichtige Verbesserung des Waldhorns, 814.

Sievers, vom gegenwärtigen Zustande der Musik in Paris, Seite 77, 117, 141, 265, 281, 297.
Spohr, die Aufführung des Miserere in Rom im Jahr 1817, 674.
v. Weber, (Carl Mar.) über Fouqué's und Hoffmanns Oper, Undine, 201.
Weber, (Gottfr.) prakt. Bemerkungen, 709.
Wilds Kunstleistungen in Leipzig, 68.

VII. Beylagen.

1. Musik:

No. 1. Sanctus u. Agnus Dei, 8stim. von Fr. Schneider.
- 2. Ecce, quomodo moritur justus, 4stim. Chor, v. Ferd. Häser.
- 3. Die Ueberreste altgriech. Musik, v. Gld.
- 4. Beyspiele zur Rec. von Beethovens Sonate.
- 5. Beyspiele zur Abhandl. v. Verbesserung der Klarinette.
- 6. Lieder mit Pf., von Nägeli.
- 7. Ave Maria, Chor von Benelli, und Ave Maria, Chor von Friedr. Schneider.

2. Kupfer.

1. Sparrevogns Taktuhr.
2. Tafel zur Rec. von Wolframs Anweisung zur Kenntnis der Orgeln.
3. Portrait Ludwigs v. Beethoven, als Titelvignette.

VIII. Intelligenzblätter.

9 Nummern.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten Januar. №. 1. 1817.

Zur Einleitung.

Der eigentliche Zweck, warum man sich mit einem Kunstwerke bekannt macht, ist, dass man der Belebung, Erhöhung, und Bildung des Geistes theilhaftig werde, welche das Werk zu gewähren vermag. Für diesen Zweck würde nun die ruhige Hingebung völlig zureichen: denn die Quelle des ästhetischen Wohlgefallens überhaupt zu entdecken, und sogar in jedem einzelnen Falle sie zu erspüren, ist nicht Jedermanns Ding; und die Kunst beruft zwar Alle zum Mitgenusse, aber nur Wenige zur Ausübung, oder auch nur zur Entdeckung ihrer Geheimnisse. Aber, damit das Kunstwerk auch nur an uns komme, und wir mit demselben in Berührung treten, muss es vorläufig verstanden werden; d. h. wir müssen die Absicht des Meisters, und was eigentlich er durch sein Werk habe liefern wollen, vollkommen begreifen, und diese Absicht, als den Geist des Ganzen, aus allen Theilen des Werks, und diese wieder aus jenem, heraus zu construiren vermögen. Immer ist dies noch nicht das Kunstwerk selbst, sondern nur der prosaische Theil davon; erst das, was uns, bey der Ansicht des Werks aus diesem Standpunkte, gewaltig erfassen und ergreifen wird, ist das Wahre der Kunst: aber doch müssen wir jenen Theil, das Durchdringen des Werks in seiner organischen Einheit, erst an uns gebracht haben, um seines Genusses fähig zu seyn. Immer auch bleibt jene organische Einheit, wie alles Genialische, unendlich und unerschöpflich: aber es ist schon ein Genuss, sich ihr auch nur in einer gewissen Entfernung angenähert zu haben. Wir werden zurückkehren zu unsern ernsten Geschäften, und jener Anschauung vergessen: aber sie wird insgeheim bleiben in unserm Innern, und, uns unbewusst, sich fortbilden. Wir werden nach einiger Zeit zurückkommen zu unserm Werke, und dasselbe in einer andern Gestalt erblicken; und so wird es uns nie alt werden, sondern bey jeder neuen Beschauung sich uns zu einem neuen Leben verjüngen. Wir werden nicht mehr uns sehnen nach etwas Neuem, weil wir das Mittel gefunden haben, gerade das Allerälteste, in das lebendigste und jüngste Neue, umzuwandeln.

Fichte.

Der Schall oder Ton war ursprünglich ein grober Stoff, in welchem die wilden Nationen ihre unförmlichen Affecten auszudrücken strebten, indem sie, wenn ihr Inneres erschüttert war, auch die umgebenden Lüfte mit Geschrey und Trommelschlag erschütterten, gleichsam um die äussere Welt mit ihrer innern Gemüthsempörung in's Gleichgewicht zu setzen. Nachdem aber die unaufhaltsam wirkende Natur die ursprünglich in Eins verwachsenen Kräfte der menschlichen Seele, durch viele Säcula hindurch, in ein ausgebreitetes Gewebe von immer feinern Zweigen auseinander getrieben hat: so ist, in den neuern Jahrhunderten, auch aus Tönen ein kunstreiches System aufgebaut, und also auch in diesem Stoff, so wie in den Künsten der Formen und Farben, ein sinnliches Abbild und Zeugnis von der schönen Verfeinerung und harmonischen Vervollkommnung des heutigen menschlichen Geistes niedergelegt worden. Der einfarbige Lichtstrahl des Schalls ist in ein buntes, funkelndes Kunstfeuer zersplittert, worin alle Farben des Regenbogens flimmern. Dies konnte aber nicht anders geschehen, als dass zuvor mehre weise Männer in die Orakelhöhlen der verborgensten Wissenschaft hinunterstiegen, wo die allzeugende Natur selbst ihnen die Urgesetze des Tons enthüllete. Aus diesen geheimnisreichen Grüften brachten sie die neue Lehre, in tiefsinnigen Zahlen geschrieben, an's Tageslicht, und setzten

Digitized by Google

hiernach eine feste, weisheitvolle Ordnung von vielfachen einzelnen Tönen zusammen, welche die reiche Quelle ist, aus der die Meister die mannigfachsten Tonverbindungen schöpfen. Die *sinnliche* Kraft, welche der Ton von seinem Ursprunge her in sich führt, hat sich durch dieses gelehrte System eine verfeinerte Mannigfaltigkeit erworben. Das Dunkle und Unbeschreibliche aber, welches in der Wirkung des Tons verborgen liegt, und welches bey keiner andern Kunst zu finden ist, hat durch das System eine wunderbare Bedeutsamkeit gewonnen. Es hat sich zwischen den einzelnen mathematischen Tonverhältnissen und den einzelnen Fibern des menschlichen Herzens eine unerklärliche Sympathie offenbart, wodurch die Tonkunst ein reichhaltiges und bildsames Maschinenwerk zur Abschilderung menschlicher Empfindungen geworden ist. — So hat sich das eigenthümliche Wesen der heutigen Musik, welche, in ihrer jetzigen Vollendung, die jüngste unter allen Künsten ist, gebildet. Keine andere vermag diese Eigenschaften der Tiefsinnigkeit, der sinnlichen Kraft, und der dunkeln, phantastischen Bedeutsamkeit, auf eine so räthselhafte Weise zu verschmelzen, Diese merkwürdige, enge Vereinigung so widerstrebend scheinender Eigenschaften macht den ganzen Stolz ihrer Vorzüglichkeit aus; wiewol dieselbe viele seltsame Verwirrungen in der Ausübung und im Genusse dieser Kunst, und viel thörigten Streit unter Gemüthern, welche sich niemals verstehen können, hervorgebracht hat. Die wissenschaftlichen Tiefsinnigkeiten der Musik haben manche jener speculirenden Geister herangelockt, welche in allem ihrem Thun streng und scharf sind, und das Schöne nicht aus offener, reiner Liebe, um sein selbst willen, aufsuchen, sondern es nur des Zufalls halben schätzen, dass besondre, seltne Kräfte daran aufzureiben waren. Anstatt das Schöne auf allen Wegen, wo es sich freundlich uns entgegenbietet, wie einen Freund willkommen zu heissen, betrachten sie ihre Kunst vielmehr als einen schlimmen Feind, suchen ihn im gefährlichsten Hinterhalt zu bekämpfen, und triumphiren dann über ihre eigne Kraft. Durch diese gelehrten Männer ist das innere Maschinenwerk der Musik, gleich einem künstlichen Weberstuhle für gewirkte Zeuge, zu einer erstaunenswürdigen Vollkommenheit gebracht worden; ihre einzelnen Kunststücke sind aber oftmals nicht anders, als in der Malerey vortreffliche anatomische Studien und schwere akademische Stellungen zu betrachten. — Demnach hat keine andere Kunst einen Grundstoff, der schon an sich mit so himmlischem Geiste geschwängert wäre, als die Musik. Ihr klingender Stoff kömmt mit seinem geordneten Reichthum von Accorden den bildenden Händen entgegen, u. spricht schon schöne Empfindungen aus, wenn wir ihn auch nur auf eine leichte, einfache Weise berühren. Daher kommt es, das manche Tonstücke, deren Töne von ihren Meistern wie Zahlen zu einer Rechnung, oder wie Stifte zu einem musivischen Gemälde, blos regelrecht, aber sinnreich und in glücklicher Stunde, zusammengesetzt wurden — wenn sie ausgeübt werden, eine herrliche, empfindungsvolle Poesie reden, obwol der Meister wenig daran gedacht haben mag, dass in seiner gelehrten Arbeit der, in dem Reiche der Töne verzauberte Genius, für eingeweihte Sinne, so herrlich seine Flügel schlagen würde. — Dagegen fahren manche, nicht ungelehrte, aber unter unglücklichem Stern geborne, und innerlich harte, unbewegliche Geister täppisch in die Töne hinein, zerren sie aus ihren eigenthümlichen Sitzen, so dass man in ihren Werken nur ein schmerzliches Klaggeschrey des gemarterten Genius vernimmt. — Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunstseelen in Eine Hulle vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des tiefgelehrten Kunstmeisters brannte, und er die tiefsinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt: dann geht ein unnennbar köstliches Werk hervor, worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich in einander hangen, wie in einem Schmelzgemälde Stein und Farben verkörpert sind. — —

Wackenroder.

Lesen, ist nichts; denken, etwas; denken und fühlen, die Vollkommenheit. — Allgemeinen Beyfall sehe ich für einen Beweis der Mittelmässigkeit an: denkende Geister, edle Herzen und freye Männer allein werden recht urtheilen. — Wenn mir nicht gegeben ist, vollkommen zu seyn, so will ich lieber zu simpel, als zu prächtig seyn: denn letztrer Fehler ist der Jugend und unsern Zeiten eigen, und macht vermuthen, ich sey überhaupt jung und habe Franzosen nachgeahmt.

Johannes Müller.

Digitized by Google

Ueber die Einführung des vierstimmigen Choralgesanges in den evangelischen Gottesdienst.

Es ist in der letzten Zeit durch edel u. würdevoll angeregtes, sorgsam und ernstlich angestelltes Berathen über die Angelegenheiten der Kirche von der einen, und durch die Theilnahme, welche vor anderen Künsten die Musik jetzt findet, von der andern Seite zur Sprache gekommen, in unsern Gottesdienst einzuführen, dass die Gemeinden die Choräle vierstimmig sängen. Diejenigen, die darüber ihre Ansicht öffentlich geäussert haben, erklären sich fast alle mit grosser Vorliebe für die Einführung, und erwarten für Religion und Kunst entschiedenen Erfolg *).

Ich habe meine Ansicht der Sache niedergeschrieben, weil sie dem eben Gesagten ziemlich entgegen ist.

Zuerst etwas über die Möglichkeit und zu erwartende Vollkommenheit dieser Einführung!

Zur Zeit kann freylich von Vollkommenheit noch nicht viel die Rede seyn, da man erst zum wenigsten acht bis zehn Jahre vergehen lassen müsste, damit die Mehrzahl der Kirchgänger den einzuführenden guten Unterricht im Singen schon genossen und benutzt hätte.

Es ist keine so leichte Sache, wie es doch Vielen scheint, eine Choralmelodie, und vollends die Mittelstimmen, gut, ja nur mittelmässig zu singen, und so, dass das Ganze nur einige gute Wirkung hervorbringen kann; dies weiss jeder, der als Dirigent oder Mitsänger dergleichen Versuche gemacht hat. In der Singakademie zu Berlin z. B., die den Choral mit einer an den meisten Orten unbekannten Virtuosität vorträgt, werden die so singbaren Choräle von Graun vor jeder Aufführung öfters probirt und wiederholt, ohnerachtet die Akademie alle Jahre dessen Passion aufführt und gewöhnlich wöchentlich zwey Choräle singt, und ohnerachtet der grösste Theil der Mitglieder aus solchen besteht, die auch sonst Musik treiben, u. aus nicht wenigen, die blos der Musik leben. Wenn wir nun auch in der Kirche den Choral so vollkommen nicht verlangen, als in der Singakademie: so finden wir doch, selbst wenn der beste Gesangunterricht in der Jugend vorangegangen, unter hundert Kirchgängern die Hälfte, vorzüglich aus den niedern Ständen, die nicht Zeit und Gelegenheit sich zu üben, und leicht zwanzig, die keine Lust, unter den andern aber wieder nicht wenige, die zu wenig Anlage haben. Wo soll da auch nur ein mässiger Grad der Vollkommenheit herkommen? Man könnte freylich als einen schlechten Trost anführen, dass jener grössere Theil auch kein Urtheil habe, dass es also diesem gleichgültig sey, ob einmal für F, fis gesungen würde: indessen bleibt doch auch dem Anspruch auf ungestörte Erbauung, der Herz und Ohr für Musik hat!

Man höre ferner in einer Kirche, wie eine Melodie, nur z. B. von Zwanzigen gesungen wird. Der Eine singt mit Vorschlägen, der Andere ohne sie; der Eine verzögert etwas, der Andere singt gar die Melodie, wie sie etwa in seiner Vaterstadt gesungen wird, da wir kaum eine Melodie haben, die nicht in Berlin anders, als in Erfurt, und da anders als in Frankfurt gesungen würde. In dem einstimmigen Gesang thut das noch nicht so viel: hingegen im vierstimmigen werden die Kehlen durch die vier Stimmen gleichsam vervierfacht u. man hört jede Abweichung weit deutlicher. und, wie der Musikverständige augenblicklich begreift, über allen Vergleich anstössiger, widerlicher. Daher folgt denn, dass die obern, wie die Mittelstimmen, genau *nach Noten* singen müssten. Ich werde weiter unten davon reden, dass ich dies für etwas nicht Unwesentliches halte.

Nun haben wir ferner, selbst wenn wir alle, nur in Einem Ort gebräuchliche Melodien allgemein einführen, oft zwanzig und mehr Lieder, die nach Einer Melodie gesungen werden. Es geht aber nach: „O Haupt voll Blut und Wunden“ — nicht nur auch das Busslied: „Ach Herr mich armen Sünder“ — sondern selbst das Adventslied: „Wie soll ich dich empfangen“ — und das gottergebene, beruhigende: „Befiehl Du deine Wege“

---

*) Wir glauben uns verbunden, die Leser dieser Zeitung zu erinnern, dass wir, und die Mitarbeiter an dieser Zeitung fast ohne Ausnahme, jenes Urtheil und diese Erwartung keineswegs getheilt haben, vielmehr stets entgegengesetzter Meynung gewesen, und noch sind; dies aber, an unserm Theil, nicht blos aus Gründen, von der übergrossen Schwierigkeit, vielleicht Unausführbarkeit des Neuangerathenen, sondern zugleich, ja zuvörderst, von den, wie es uns scheint, überwiegenden Vorzügen des Altbestehenden hergenommen. — Der Hr. Verfasser obigen Aufsatzes ist ein patriotisch gesinnter Preusse: dies hier zu bemerken dünkt uns nöthig um jener, und mancher folgenden Stelle willen. d. Redact.

Digitized by Google

— und das nach dem Tod verlangende: „Herzlich thut mich verlangen.“ Und bey andern Melodien, wie: „Nun ruhen alle Wälder“ — ist die Verschiedenheit der Texte noch auffallender. Wie da? Der Organist hilft sich leicht durch Veränderung der Harmonie und der Tonart: soll nun dies nicht aufgeopfert, soll solch eine Melodie nicht wie ein Leisten behandelt werden, über welchen alles geschlagen wird, was die *äussere* Bedingung dazu in sich enthält: so würden wir auch für jedes dieser Lieder einen eignen Bass, und da ein eigener Bass wieder eigene Mittelstimmen unumgänglich nothwendig macht, auch diese haben mussen — welche nur erst herbeyzuschaffen, eine ungeheure, um aber sie bey den Gemeinden einzuführen, eine Aufgabe wäre, die man nicht schildern kann, ohne den Anschein, die Sache selbst lächerlich darstellen zu wollen. Oder wollte man neue Melodien machen? Noch hat das selbst den grössten Meistern nur kaum bey einzelnen Liedern gelingen wollen; und wie Schade wäre es dann um die alten, die mit nur veränderter Harmonie oft dem verschiedensten Texte so schön anpassen! Das Gesangbuch wird also auf jeden dieser Fälle überaus stark werden müssen, und wenn man zu einer Melodie zwanzig Harmonien setzt, so müssen nothwendig über die Hälfte nicht eben leicht seyn: damit möchte es aber, trotz der allerbesten Gesangmethode, wol sehr mittelmässig hergehen!

Manches Lied hat auch wol bis zwanzig Verse, wo ich noch nicht einmal erinnern will, dass mancher Vers gern seine eigene Harmonie und Behandlung hätte, worauf man wieder verzichten müsste, und was beym einstimmigen Gesang für den Organisten leicht zu leisten ist, durch Registermischung, veränderten Bass etc.: aber nun einen vierstimmigen Choral zwanzigmal eben mit derselben, wenn auch noch so schönen Harmonie zu hören, das erbauet gewiss nicht; das ermüdet, sogar, wenn etwa ein Chor abwechselnd mit der Gemeine sänge. Die Ermüdung gilt aber nicht blos vom Sinn und Gefühl, sondern selbst von Ohr und Lunge: denn so wie der Gesang vierstimmig wird, so verlangt er getragen und mit Anstrengung gesungen zu werden.

Ich will nicht weitläuftiger erwähnen, dass zu einem guten vierstimmigen Gesange das gleichmässige Verhältnis der Stärke der vier Stimmen gegen einander nöthig ist und sehr viel wirkt, wie jeder Musikverständige weiss; dass zwölf Stimmen, im gehörigen Verhältnisse zu einander, mehr und schöner wirken, als sechzig Stimmen, wo etwa der Bass zu schwach ist, oder Alt und Tenor vorschreyt. Wie aber hierin in der Kirche auch nur einige Regelmässigkeit erhalten werden soll, sehe ich, für meinen Theil, ganz und gar nicht ein.

Man würde hier noch vieles Anstössige zu bemerken bekommen, wollte man noch weiter ins Einzelne gehen — was man doch muss, bey einer Sache, wo jeder Einzelne mitzuwirken hat. Z. B. es gehört ein schon ausgezeichneter Grad von wahrer musikalischer *Kunstbildung* dazu, sollen Sänger verschiedener Stimmen, sind sie unter einander gemischt, einander nicht stören: da würde denn in der Kirche oft die Mutter von der Tochter, der Vater vom Sohn getrennet werden müssen, wenn sie verschiedene Stimmen hätten; und was dabey für die wesentlichsten Zwecke gottesdienstlicher Versammlungen verloren ginge, was, von jenen sehr Abweichendes, veranlasst werden würde: das brauche ich wol nicht erst bemerklich zu machen.

Indess, wir wollen einmal annehmen, alle diese Schwierigkeiten würden glücklich beseitigt, alle Hindernisse glücklich überwunden; die mannigfachen Vortheile des Alten durch herbeygeführte des Neuen weit überwogen, und die Gemeinden fügten sich gern in das alles, ja es würde der vierstimmige Gesang wirklich rein und tadellos zu Stande gebracht — welch eine Annahme! — so kommen wir doch nur erst zu der wesentlichsten Frage: Wird der vierstimmige Gesang, selbst dieser reine und tadellose, dieselbe Erbauung hervorbringen, wie der einstimmige Gesang mit Begleitung der Orgel?

Ehe ich dies zu beantworten suche, muss ich einiges Allgemeine vorausschicken.

Es unterscheiden sich in den Werken der Dichtkunst und Musik zwey Arten, die wol in der Tiefe vielleicht wieder Eins, aber zum wenigsten von sehr verschiedener Herkunft und sehr verschiedenem Aeusseren sind. Ich möchte die eine Art, die *natürliche*, und die andere, nicht die künstliche, sondern die *künstlerische* nennen. Ich will ein Beyspiel geben, und, um von Jedermann verstanden zu werden, ein ganz gemeines, das, um jenes Zwecks willen, rechtliche Beurtheiler nicht tadeln werden.

Digitized by Google

Das alte, bekannte, zweystimmige Volkslied: „Es ritten drey Reiter zum Thor hinaus" — ist gewiss ein musikalisches und poetisches Ganze. Ein von Liebe und Weh der Trennung überfülltes Gemüth hat hier blos Wort und Ton ergriffen, um sich auszusprechen: so nenne ich denn dies ein *natürliches* Kunstwerk; jene Gefühle waren einziger Stoff, es bedurfte blos eines Funken von Kunst, um sie so auszusprechen; und so stehen die Gefühle auch fast nackt da, nur mit den einfachsten, poetischen und musikalischen Formen bekleidet.

Anders ist es mit dem schönen Abschiedsquintett in *Cosi fan tutte*. Hier war die Grundlage Mozarts musikalische Schöpferkraft, die ans Licht treten wollte, und die Textworte thaten nichts, als es in die Wirklichkeit bringen. Man könnte sagen: bey künstlerischen Werken, wie ich sie nannte, ist der Vater das Kunstgenie, und die Mutter das Gefühl, was in dem Kunstwerk sich ausspricht; umgekehrt ist bey natürlichen, das reine Gefuhl der Vater und das Kunstgenie die Mutter.

Und dieser Unterschied bleibt auch in der Ausführung. Denn unser eigentliches Volkslied werden wir nicht wollen vorgetragen hören von zwey schulgerechten Sängern, sondern von jenen männlichen Stimmen, die, ohne künstlerisch gebildet zu seyn, doch jenen bekannten, überall sogleich ansprechenden Reiz des Wohllautes haben, den wir an so vielen bemerken, die weder viel Höhe, noch Tiefe, noch Stärke, noch Gelaufigkeit haben, sondern, wie gesagt, nur Wohllaut; und, was Hauptsache ist, Gemüth verrathen. In jenem Quintett aber verlangen wir vollendete Sänger, obgleich die Noten in demselben nicht eben viel schwerer sind, als in jenem Liedchen.

Was ich hier nun an romantischen Kunstwerken gezeigt habe, gilt eben so von geistlichen. Nehmen wir Luthers Lied und Melodie: Eine feste Burg ist unser Gott — so wird niemand behaupten wollen, dass Luther dabey Kunstwehen empfunden habe, und dass die Begeisterung und das Vertrauen auf Gott nur eben dazu gekommen sey; sondern das von Gott erfüllte Gemüth fand nur Poesie und Musik am geeignetsten, um sich selbst auszusprechen. Aber Grauns Harmonie zu: O Haupt voll Blut und Wunden — ist ein Kunstwerk, das entstand, da die musikal. Schöpferkraft sich Luft machen wollte, und Ramlers Textworte wurden nur eben ergriffen, um es zum Daseyn zu bringen.

Ich erinnere mich hierbey einer Stelle im *Götz von Berlichingen*, die ich jedoch nicht wörtlich weiss — da Franz, von der Liebe zu Adelheit ergriffen, indem er seine *versus memoriales* macht, sagt: So fuhle ich denn in diesem Augenblick, was den Dichter macht: ein volles, ganz von einem Gegenstand erfülltes Gemüth. Franz hat wol nur darin Unrecht, dass er sagt: er fühle, was den *Dichter* macht; er sollte sagen: was *Gedichte* macht. Zum Dichter und Künstler möchte das Bewusstseyn des Schaffens während des Schaffens gehören, und ich möchte eben so wenig um seiner Meisterlieder und Melodien willen Luthern einen Dichter und Componisten nennen, als man wol niemals Händeln wegen der tiefen Religion in seinem *Messias* je einen Theologen oder Propheten, oder was sonst, genannt hat.

So sind nun alle Choralmelodien entweder ihrem Ursprunge nach wirklich solche natürliche Kunstwerke, oder spätere Kirchencomponisten haben sie nach jenen frühern Mustern gemacht; und so sollen sie auch ausgeführt werden. Es soll scheinen, als ob bey jedem Mal, das sie gesungen werden, das Gemüth erst die Töne fände, um sich auszusprechen. Daher sind die einfachen Formen, in Musik wie in der Poesie — diese Einfachheit, die oft an Unbeholfenheit gränzt — nicht störend. Wie nicht selten natürliche Kinder, sind Kunstwerke dieser Art stark und voll Feuer, aber sie sind nicht abgeschliffen und haben Launen.

Wo nun irgend das Volk thätigen Antheil nehmen soll an einem Werk, das zur Kunst gehört: da muss es an jenen Werken seyn; sie allein können vom Volke im Geist ihrer Dichter ausgeführt, ja mit der Zeit, wenn das *Mechanische der Stimmen* beym Volk etwas gebildet seyn wird, *vollendet* vorgetragen werden. Ein solches Werk will nicht, wie andere Kunstwerke, von einem ruhigen Zuhörer von aussen beschaut und beurtheilt werden, sondern aus der bewegten Mitte. Es mag des Urtheils beynah entbehren.

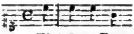
So wie vierstimmig gesungen wird, so tritt der erste Zweck der Erbauung in den Hintergrund; man kommt zusammen, ein Kunstwerk aufzuführen; jede Stimme soll sich nach der andern genau richten, und nicht, wie beym einstimmigen Gesang, (*bewusstlos*) auf die leitende Orgel hören;

Digitized by Google

die Kunst soll das Volk nicht stören, sondern bewegen und tragen.

Beym Gottesdienst soll das Herz singen und die Stimme daseyn, eben nur, damit es herauskomme. Die Orgel aber soll mit Vorsicht, gleichsam nur von fern, die Grundtöne und Harmonien angeben. Wie schön haben unsre Vorfahren hier die Gränze gehalten, dass die Orgel die Kunst, die Gemeinde das Gemüth giebt! Auch würde, z. B. Instrumentalmusik, die Stelle der Orgel nie vertreten können; (bey Begleitung der Choräle nämlich:) denn jene würde viel zu stark in das Reich der Kunst einführen, statt dass die Orgel, bey aller Grösse und Kraft, demüthig nur dem Gottesdienst zu dienen scheint, und Einem Mann unterthan ist, der sich wieder nach der Gemeinde, d. h. nach dem sich aussprechenden Gemüth, richtet. — Man lasse mich auch noch ein Anderes anführen! Ich weiss nicht, ob der Anblick einer Gemeinde, die auf ein Wort ihres Predigers auf die Knie fällt oder sich erhebt, einen sinnlich so schönen Anblick gewährt, als einen erhabenen, durch die Idee, dass *alle* niederfallen und *alle* sich erheben, jung und alt, hoch und niedrig. So ist es aber auch mit dem Gesang! Dass alle, Wort für Wort, Ton für Ton, dasselbe singen: das ist das Erhebende, und wie, wenn ich eine Saite stark anschlage, die ganze harmonische Folge nachklingt, so tönt bey dem kräftigen Einklang aller Stimmen ein ganzes Heer von Gefühlen mit.

Es ist schon etwas Schönes, ein fröhliches Volk rufen zu hören: Es lebe der König! obschon es nicht vierstimmig geschieht; nun aber gar eine grosse Gemeinde singen zu hören: Eine feste Burg ist unser Gott! — Ja, man würde sich unwillkürlich nach seinem bassirenden Nachbar umkehren, der, statt des kräftigen:


das gewöhnliche heruntersteigende

Ein' feste Burg

anfinge zu singen.

Ein' feste Burg

Wenn nun Einer sagt, dass ja aber doch vierstimmige Chöre in der Kirche eine vortreffliche Wirkung thäten: so bin ich wol sehr seiner Meynung, aber, ausser den wenigen Kunstverständigen, ist für das Volk der Chor nur Eine Stimme. Das Volk hört im vierstimmigen Choral (wenn es nicht selber eine Mittelstimme singt) nicht die vier Stimmen heraus, sondern nur die grosse, volle Harmonie. Und so soll es ja auch seyn! Das Volk muss nur die Gefühle empfangen; eine mangelhafte Kunsteinsicht stört den Genuss, den die höchste wieder erhebt. Aber die Gemeinde soll hören und nicht urtheilen.

Es wäre übrigens dem Geiste der Zeit, der in Concerten Lieder zur Guitarre verlangt, auch angemessen, in der Kirche, vierstimmig singen hören zu wollen! das Volk soll sein Eigenthum jetzt den Künstlern zuschieben, dagegen aber auch wieder Künstler seyn oder bilden!

Aber damit ich nicht blos verwerfe, will ich auch rathen: Man führe überall, bis in die kleinsten Dorfschulen, Gesangunterricht ein, nicht um kunstmässig einen Chor durchzuführen, sondern um gut sprechen zu lernen, um das Organ der Stimme zu bilden, um fehlerlos unsre alten, ehrwürdigen Choralmelodien ohne Störung des Nachbars zu singen; endlich, um das junge Gemüth zur Kunst zu wecken, und aus denen, die Beruf und Kraft fühlen, Chöre zu bilden, die an Festtagen durch schönen und kunstvollen Vortrag religiöser Meisterwerke das Volk erbauen und begeistern.

G. E. Fischer,
königl. preuss. Artillerie-Lieutenant.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate October und November.

Hoftheater. Am 14ten Oct. wurde vor einem Ballete eine kleine musikal. Akademie gegeben, worin sich der pensionirte königl. preuss. Kammersänger, Hr. Fischer, der Vater, auf seiner Durchreise hören liess. Er sang eine Arie aus *Giulio Sabino* von Sarti; aus der *Zauberflöte:* In diesen heil'gen Hallen, und: O Isis und Osiris; endlich, die einst beliebte Romanze: Zu Steffen sprach im Traume. Der Natur der Dinge gemäss konnte uns der hochbejahrte Künstler nur noch achtbare Ruinen zeigen. Noch wird man überrascht von dem seltenen Umfang seiner kolossalen Stimme: aber Klang, Metall und Festigkeit sind mit dem Strome der Zeit dahin. Die heutige junge Welt war geneigt, diese Mängel, und eine freylich veraltete Methode, mitleidig zu belächeln:

Digitized by Google

allein die ältere Generation, eingedenk der frühe-ren Verdienste ihres ehmaligen Lieblings, bereitete ihm eine ehrenvolle Aufnahme. Ausserdem wurde noch die Ouverture der *Zauberflöte* recht wacker gegeben, und Hr. Hradezky blies auf dem Waldhorn neue Variationen von Faltis mit bekannter Kunstfertigkeit. — Am 19ten gab Hr. Rosenfeld, wegen fortwährender Abwesenheit des Hrn. Wild, den Joseph in der Oper gleiches Namens, mit gerechtem Beyfall. Er bewährte das früher gefällte Urtheil seiner schätzenswerthen Brauchbarkeit, ohne auf ein entschieden grosses Talent Anspruch zu machen. In der Haltung des Charakters übertraf er noch alle seine Vorgänger, und bey jeder Wiederholung erhält er die ermunterndsten Beweise allgemeiner Zufriedenheit. — Am 13ten Nov., dem Tage, wo unsre jetzige Kaiserin zuerst diese Bühne mit ihrer Gegenwart beehrte, wurde aufgeführt, und — sehr zweckwidrig, vermuthlich aus Speculation zu Gunsten der Kasse noch zweymal wiederholt: *Ehre den Frauen!* ein ritterliches Divertissement mit Gesängen und Chören vom Hrn. Balletm. Aumer, letztere von der Composition des hier anwesenden, pariser Orchesterdirectors, Hrn. Persuis. Die erfreuliche Veranlassung verschaffte diesem, mit Modificationen schon oft dargestellten Ballet eine glänzende Aufnahme, obschon die Gesangstücke grösstentheils eingelegt zu seyn schienen, auch der Vortrag derselben nicht vollkommen befriedigte. Im Tanze erhielt Hr. Rozier den Preis; die Schlussgruppe aber übertraf an überraschender Schönheit alles, was man in dem, in dieser Hinsicht so genussreichen Wien, noch je gesehen hatte. — Am 21sten gab Hr. Rozier zu seinem Benefice das herrliche Ballet: *Nina*, oder Wahnsinn aus Liebe, dessen Genuss alle Freunde der Tanzkunst seit dem Verlust der mimischen Zauberin, Bigottini, entbehren mussten. Seine Frau (sonst Dem. Theodore Aumer) hatte das Wagestück übernommen, in die Fusstapfen dieser wahrhaft grossen Künstlerin zu treten, und sie löste ihre schwierige Aufgabe, besonders wenn man der leidigen Vergleichungsucht entsagen wollte, auf eine wirklich befriedigende Weise. Die zarte, ausdruckvolle Musik von Persuis sprach wieder allgemein an. — Am 26sten eröffnete die, von München verschriebene, italien. Operngesellschaft (die, dem Vernehmen nach, auf ein halbes Jahr engagirt seyn soll, um mit der bestehenden, freylich sehr geschwächten deutschen zu alterniren) ihre Vorstellungen. Man gab zwey Operetten, jede in einem Akt: *Adelina*, Farsa sentimentale von Generali, und: *L'Inganno felice*, Farsa semiseria von Rossini. Die Musik der letzteren ist nicht übel; die der erstern aber höchst unbedeutend. Ueberhaupt hat Wien seit langer Zeit kein so mittelmässiges Ganzes gesehen, als diese Darstellung, welche unsre Geduld bis nach halb 11 Uhr auf die Probe setzte. Besonders auffallend waren die beyden Tenoristen ohne Stimme, die durch ihren imponirenden Auftritt gewaltige Erwartungen erregten, aber nur mit ihren geschmacklosen, so oft zur Unzeit angebrachten Verzierungen lächerlich wurden. Ungeachtet im Nachspiel das Publicum, die Langweile zu vertreiben, bereits eine ziemlich laute Conversation unter sich begonnen hatte, so war man doch gerecht gegen eine Sig.ra Valsovani-Spada, die wirklich Auszeichnung verdiente. Desgleichen scheint der Komiker, Sig. Graziani, ein gewandter Schauspieler zu seyn. Nun soll *Tancredi* von Rossini an die Reihe kommen, worin noch einige Mitglieder debütiren werden. Wir wollen sehen, ob die Zeit Rosen bringt, und vor der Hand das Beste hoffen. — Am 30sten war *Joconde*, mit zum Theil neuer Besetzung. Statt Mad. Seidler, wagte Dem. Wranitzky, ihre jüngere Schwester, als Edile den ersten theatralischen Versuch. Dem. Tayber gab die Mathilde, Hr. Rosenfeld den Joconde, u. Hr. Demmer den Amtmann. Da Ref. dieser Production nicht beywohnen konnte, so wird er sein Urtheil darüber nachtragen. —

Theater an der Wien. Am 4ten Oct. gab Hr. Zimmermann, von der grätzer Bühne, in *Aschenbrödel* den Prinzen, und am 5ten im *Johann von Paris* die Hauptrolle, mit Beyfall. Diesmal war Dem. Stummer die Prinzessin von Navarra, welche aber leider distonirte, und überhaupt sich sehr verlegen benahm. Eine auf Liebhabertheatern bekannte Dem. Fröhlich erschien als Page, Olivier, und genoss einer zahlreichen Protection, die ihre schöne, aber für diesen grossen Raum nur noch zu schwache Stimme, auch wirklich verdiente. — Am 19ten sahen wir zum erstenmal ein neues Kinderballet, von unserm fleissigen *Horschelt*: *Chevalier Dupe auf dem Jahrmarkt*, worin sich das schöne Talent seiner liebenswürdigen Zöglinge immer mehr entwickelt, und enthusiastischer Beyfall sein Lohn wird. Hrn. Kapellm. Kinsky's Musik zeichnet sich abermals durch sorgfältige

Digitized by Google

Charakterisirung, freundliche Ideen, und schöne Instrumentation aus. Ein beliebter Walzer, der geschickt als Mittelsatz in die Ouverture verwebt ist, wirkt elektrisch auf alle Zuhörer. — Am 28sten wurde zum erstenmal mit Beyfall aufgeführt: *Drey Treppen hoch*, eine Posse mit Gesang in 1 Act, nach dem Franz. des Desaugiers, von Castelli, mit Musik vom Hrn. Kapellm. v. Seyfried. Bey der gänzlichen Zertrümmerung der Operngesellschaft dieser Bühne, verdienen die beyden Verf. Dank, dass sie es versuchten, beynahe ganz ohne eigentliche Sänger eine Operette an das Tageslicht zu fördern, die recht verständig den Kräften der Spielenden angepasst wurde. Die Decoration stellt das Innere eines Hauses mit drey Stockwerken vor, welche von verschiedenen Miethleuten bewohnt werden, und worin die ganze Intrigue der Handlung vor sich geht. Die Musik macht keine Ansprüche, hört sich aber angenehm, und entspricht dem Gegenstande in jeder Hinsicht. Auszeichnenswerth ist ein grosses Ensemble-Stück, das mit einem Zank-Duett beginnt, indem der Hausherr, welcher sich im Hofraume befindet, dem Doctor Leiche im zweyten Stock mit Geschrey die Wohnung aufkündigt, wozu, über den Tumult sich beschwerend, in der Folge im 5ten Stockwerk der Poet Pathos, und im ersten der Advocat Habrecht sich einfinden, endlich alle männliche u. weibliche Insassen die Fenster, Gänge und Stiegen anfüllen, und mit einem unbändigen Lärm Ruhe im Hause fordern, indess der polternde Hausherr alle mit seiner Donnerstimme und göttlichen Grobheit zu übertönen sucht. So gross die Verwirrung in diesem Tonstücke scheint, so plan, und deutlich ist doch alles gehalten, so einfach ist das Motiv, und so klar und verständlich treten die charakteristischen Stimmen der Einzelnen hervor. Das Ganze macht viel Effect u. belustiget nicht wenig. Noch verdienen einer rühmlichen Erwähnung: Die erzählende Romanze des Liebhabers, von Hrn. Schwarzböck, als blinder Harfenist, sehr gut vorgetragen; ein brillantes Quartett mit obligaten Blasinstrumenten, das treffend gezeichnete Klagelied des *Sposo burlato*, Hrn. Hasenhut's, und der heitere, kanonisch behandelte Schlussgesang. — Am 16ten Nov. wurde als Hoffest, unter der glänzendsten Decorirung des äussern Schauplatzes, im Beyseyn der geliebten Kaiserfamilie, das Waldmädchen aufgeführt, dessen veränderter Schluss in einem grossen allegorischen Tableau mit Chören bestand, worin die Seegenswünsche der Nation für das Wohl der erlauchten Landesmutter kräftig ausgesprochen, und von allen Anwesenden in Rührung mitgefühlt wurden. — Am 30sten fand eine Reprise des *Waldes bey Bondy*, mit Veränderungen statt, worin ein neuer Hund debutirte, der ein ganzer Acteur ist, und manche Scenen, die sonst nur erzählt wurden, nun wirklich ausführt. So, z. B., scharrt er wirklich die Grube auf, wo der Leichnam vergraben ist, bringt das Taschentuch des Erschlagenen zum Vorschein, zieht dem Stummen die anvertraute Brieftasche heraus, verfolgt den Mörder mit einem Salto mortale durchs Fenster und fängt ihn *Solo* im Angesicht des Publicums. Die Kasse befindet sich herrlich dabey. —

Theater in der Leopoldstadt. Am 5ten Oct.: *Die Entführung der Prinzessin Europa*, eine mythologische Carikatur-Oper in 2 Acten von Meisl; Musik vom Kapellm. Müller. Sie füllt noch immer das Haus. — Am 22sten zum Benefice der prima Donna, Mad. Platzer: *Die Eisenkönigin*, Zauberop. v. weil. Emanuel Schikaneder, Musik von Henneberg. *Tempora mutantur!* — Am 2ten Nov.: *Die Simandel-Brüderschaft*, Posse mit Gesang in 3 Aufzügen von Franz Kramer; Musik vom Kapellm. Volkert, zu dessen Vortheil. Die Vorstellung hatte keine günstige Aufnahme. Am 16ten: *Harlekin, der Eseltreiber*, eine komische Pantomime von Paul Rainoldi, Musik von Volkert. Freund Langohr *in natura* gefällt den Galerien. — Am 30sten: *Heute wollen wir lustig seyn*, ein Quodlibet aus beliebten Opern v. Heinrich Wille. Zum Benefice der Mad. Sartory. —

Theater in der Josephstadt. Am 2ten Oct.: *Agnes Sorel*, von Gyrowetz, zum Vortheile der Hrn. Schiele und Fellauer. Am Schlusse 4 neue Vocal-Quartetten. Die Vorstellung war ganz erträglich. — Am 13ten: *Arlekin's Zaubereyen*, Pantomime in 2 Acten, die Composition von verschiedenen Meistern. — Am 24sten: *Der daumenlange Hansel*, ein Volksmärchen in 3 Acten von A. Gleich, Musik von Kauer, zu des letztern Benefice. Ein erbärmliches Machwerk, nur für das Paradies geniessbar. — Am 14ten Nov. zum Besten des Komikers Raymund: *Die verstorbene Ehefrau*, oder: *Trauer und Hochzeit in einem Tage;* Posse mit Gesang, in drey Acten nach Bretzner, von Gleich, Musik von Roser. Gefällt ziemlich. — Am 25sten: *Velasko da Gama, der Seeräuber-Admiral;* 2ter und letzter Theil;

Digitized by Google

romantisches Schauspiel mit Gesang von Gleich, Musik von Kauer. Am 28sten: *Martin Moks, Schlossergeselle in Wien*, Volkssage mit Gesang in 3 Acten v. Huber, Musik v. Wenzel Müller. —

Concerte. Am 3ten Nov. gab der Klarinettist des wiener Theaterorchesters im Saale zum römischen Kaiser eine Mittags-Unterhaltung, worin folgende Stücke vorkamen: 1. Ouverture von Boieldieu, aus *Zoraime* und *Zulnar.* 2. Klarinett-Concert, gesp. von Joseph Friedlowsky. 3. Arie, ges. von des Concert-Gebers eilfjähriger Tochter, Eleonora, mit bewundernswürdiger Sicherheit und Präcision. 4. Adagio und Rondo für das Violoncello von B. Romberg, gesp. von Hrn. Merk. 5. Declamation. 6. Potpourri für die Klarinette v. Karl Maria von Weber, vorgetragen von Hrn. Friedlowsky. Die Virtuosität dieses Tonkünstlers ist längst hier allgemein anerkannt; sein Zauberton hinreissend, und die Lieblichkeit seines ausdrucksvollen Vortrags dringt zum Herzen. Er fand Unterstützung, und reichlichen Beyfall. — Am 10ten, dem Vermählungstage Sr. Majestät des Kaisers mit der königl. Prinzessin Caroline v. Bayern, wurde, während der offenen Tafel, im k. k. grossen Redoutensaale von der Hofkapelle aufgeführt: 1. Eine Ouverture von Persuis, (aus einem pariser Ballet, mit Janitscharenmusik!) 2. Chor aus *Armide* von Gluck. 3. Chor von Righini. 4. Arie von Persuis, ges. von Dem. Wranitzky. 5. Polonoise für die Violine, componirt und gesp. von Mayseder. 6. Arie von Bianchi, ges. von Mad. Campi. 7. Concertino für Hoboe und Klarinette, gesetzt von Pössinger, und ausgeführt von Czerwenka und Purebl. 8. Terzett, vorgetragen von Mad. Campi, Dem. Wranitzky, und Hrn. Weinmüller. —

Am 15ten war zum Vortheile der öffentlichen Wohlthätigkeitanstalten eine musikalisch-declamatorische Abendunterhaltung dieses Inhalts: 1. Ouverture von Boieldieu. 2. Declamation. 3. Variationen für die Harfe, gesp. v. Hrn. Katschireck. 4. Declamation. 5. Variationen für das Violoncello, componirt und ausgeführt von Hrn. Merk. 6. Tableau: Phädra und Hippolyt, nach Guerin. 7. Ouverture v. Persuis. (Die oben angeführte mit türkischen Instrumenten.) 8. Declamation. 9. Andante aus einer Symphonie v. Anton Wranitzky. 10. Declamat. 11. Quartett aus *Trajano in Dacia*, v. Nicolini, ges. v. Dem. Bondra u. Teyber, Hrn. Rosenfeld u. Forti. (Das einzige Stück, was gänzlich missfiel und beynahe ausgepocht wurde.) 12. Declam. 13. Polonoise für die Violine, gesetzt und gesp. von Hrn. Pechatscheck. 14. Declamat. 15. Ein flamändisches Tableau mit vier Veränderungen, nach der Anordnung des Hrn. von Stubenrauch. — Am 22sten und 24sten gab die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates ihr jährliches grosses Concert in der k. k. Reitschule. Die Wahl fiel diesmal auf ein Oratorium von den Brüdern Heinrich, und Matthäus von Collin: *Die Befreyung von Jerusalem*, in Musik gesetzt vom Hrn. Abbé, Maximilian Stadler. Dieser Componist, der, freylich durch eigene Schuld, ausser Wien wol Wenigen näher bekannt seyn dürfte, verdient um so mehr Bewunderung, als er in seinem vorgerückten Alter, (er ist bereits in den Sechzigen) noch eine Arbeit von solchem Umfang unternahm, und sie mit ächtem Kunstsinn, einer lebendigen Phantasie, und raschem Jugendfeuer durchführte. Ref. haben vorzüglich folgende Sätze ergriffen, u. sind, nach einem zweymaligen Anhören, ihm sehr lieb u. werth geworden: In der ersten Abtheilung: Das Duett von Rinaldo und Tancred: *Wachst du noch, Licht des Ritterthums?* und der darauf folgende Chor der Wachen: Was wars? sagt' an! ein plötzlich Licht — Gabriel's Recitativ u. Arioso: Ich stand vor Gott, wo er Gericht hielt. — Der herzerhebende Choral ohne Begleitung: O grosser Gott! wer rein sich deinem Dienste weiht, über dessen Wiederholung nur Eine Stimme herrschte. Der Chor der Himmelsgeister mit Harfenbegleitung: Darum erschall' Jubelgesang — Rinaldo's Arie, mit dem antwortenden Kriegerchor: Wacht auf, ihr Brüder! wacht nun auf! (Eben so tumultuarisch *da capo* gerufen!) — Die Schlussfuge (im 12 Achtel Takt) Allmächtig ist der Herr! sein ist die Kraft u. die Herrlichkeit; u. die, wie aus lichten Regionen herübertönenden, u. leise verhallend beschliessenden Klänge der Himmelsgeister: Von Ewigkeit zu Ewigkeit. — In der zweyten, von Seiten des Gedichts viel schwächern Abtheilung: Der Introduction-Chor der Höllengeister: Die Hölle singt — das Duett von Rinaldo u. Tancred: Wie der Blumenduft zur Sonne wallend aufsteigt — der Kriegerchor: Sieg! Sieg! lasst Jubellieder schallen — Goffredo's Gebet: Sey Gott geweiht mein Leben ganz. Endlich die Schlussfuge auf dieselben Worte der ersten Abtheilung, aber mit einem andern Thema, und ganz abweichend bearbeitet. — Die Aufführung war in allen Theilen

Digitized by Google

sehr gelungen, und besonders wirkten die Chöre mit möglichster Vollendung. Das ganze Orchester bestand aus 530 Personen, welche der Hr. Hofsekretair, von Mosel, mit Sicherheit leitete, und fest zusammenhielt. Wir hoffen mit Sehnsucht noch auf eine dritte Wiederholung, während der Anwesenheit des königl. Hofes. —

Kurze Anzeigen.

Zufriedenheit und Lebenslust, in vier Polonoisen für (eine Singstimme und) das Pianoforte — — von H. A. G. Tuch. Dessau und Leipzig in (im) Musikcomptoir. (Pr. 10 Gr.)

Vier muntere, leichte, nicht zu verwerfende Unterhaltungstücke, die ohne Zweifel ihre Liebhaber finden werden. Eben darum muss man bedauern, dass Hr. T. darin nicht selten gegen die Grammatik, besonders die höhere, sündigt. Gleich in der ersten, und sonst recht artigen Polonoise fängt er also zu declamiren an:

Nur durch des Vergnügens Kraft, (Schluss in der Tonica und kurzes Zwischenspiel!)

Brüder, bin ich etc. (und bey „Brüder" in der Dominante, eine Quinte höher eingesetzt!) So müsste auch im 8ten Takte offenbar das A im Basse Fis heissen, nicht nur, um statt müssiger Verdoppelung, den Accord zu vervollständigen und den hier wesentlichen Leitton nicht zu verabsäumen, sondern auch, weil sonst, der Sache, wenn auch allenfalls nicht dem Buchstaben nach, böse Octaven mit der Singstimme entstehen.

Rondeau à la Polonoise pour le Violon, av. accomp. de l'Orchestre, comp. — — par J. Kaczkowski. Oeuvr. 9. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Rthlr.)

Geübten Bravourspielern auf der Violin, die ganze Concerte vorzutragen nicht geneigt, oder durch Verhältnisse verhindert sind, wird dies Stück willkommen seyn; und führen sie es gehörig aus, so werden sie Glück damit machen. Der Verf. scheint sich die grossen Polonoisen, womit Rode einige seiner Concerte beschlossen, zunächst zum Muster genommen zu haben, sowol was die Gedanken und deren Anordnung, als auch, was die Spielart anlangt. Und erreicht er Rode'n nicht in Zartheit der melodiösen Sätze, so übertrifft er ihn im Feuer der andern, an Passagen reichen. Die Orchesterpartie ist sehr leicht, und besetzt mit Viol. 1 und 2, Viola, Bass, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Fagotten und 2 Hörnern.

Grande Sonate concertante pour le Pianoforte et la Flûte, comp. — — par C. T. Moritz. Oeuvr. 9. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Rthlr. 4 Gr.)

Gross ist in dieser Sonate nichts; aber als ein lebhaftes, angenehmes Unterhaltungstück für Dilettanten, die einige Fertigkeit auf beyden Instrumenten erlangt haben, eine ziemlich reichliche, aber keineswegs schwierige Beschäftigung, und einen natürlichen Gang der Gedanken und ihrer Verbindung suchen, jedoch nicht auf Seltenes in jenen u. Tiefes in diesen ausgehen — als solches wird sie jeder erkennen. Das Adagio wird solchen Spielern um so werther seyn, wenn gleich es wol etwas zu lang ist, da man für sie selten ausgeführte Adagios schreibt, und dies sehr gefällige Melodien enthält, auch Gelegenheit zu zartem Vortrag giebt.

Trois Duos concertans pour deux Flûtes — — par C. Fürstenau. Oeuvr. 11. à Berlin et Amsterdam, chez Hummel. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Jedes dieser wahrhaft concertirenden Duette bestehet aus drey Sätzen, von denen die Allegros besonders lang, und reich mit Figuren ausgestattet sind. Sind die Ideen meistens auch nicht an sich ungewöhnlich, so sind sie doch nicht gemein, mitunter interessant, u. stets dem Instrumente in jeder Hinsicht vollkommen angemessen. Auch an der Anordnung derselben und ganzen Einrichtung ist dies zu loben, und das Werk vornämlich darum geschickten Flötisten zur Unterhaltung, und solchen, die es werden wollen, zur fleissigen Uebung vor gar manchem zu empfehlen.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten Januar. № 2. 1817.

Symphonie zu der „verkehrten Welt“ in Tieks Phantasus, mit Zusätzen.

Andante aus D dur.

„Will man sich ergötzen, so kömmt es nicht sowol darauf an, auf welche Art es geschieht, als vielmehr darauf, dass man sich in der That ergötzt. Der Ernst sucht endlich den Scherz, und wieder ermüdet der Scherz, u. sucht den Ernst; doch beobachtet man sich zu genau, trägt man in beydes zu viel Absicht und Vorsatz hinein, so ist es gar leicht um den wahren Ernst, so wie um die wahre Lustigkeit geschehen.“

(Man weiss so viel an der tragi-komischen Oper auszusetzen, und doch scheint mir diese, die Ernst und Scherz wechseln lässt, ja die zuweilen das Eine in dem Andern verhüllt giebt, dem Wesen der Musik, und besonders dem Maass unsrer Empfänglichkeit für sie, mehr angemessen, als die seriöse Oper.

Man bedenke, dass, besonders bey dem gegenwärtigen Stand unsrer Musik, unser Ohr durch ein dreystündiges Singen der Leidenschaft nothwendig überfüllt, dass seine Empfänglichkeit abgestumpft werden muss. In der tragi-komischen Oper leben und tragen sich Scherz und Ernst wechselsweise, und eine Receptionskraft löst die andere wohlthätig ab; selbst das Dazwischensprechen der Personen wirkt dazu mit; und in solchem wechselnden Leben stellt sich die Sonderbarkeit, dass Personen ihre Gedanken und Empfindungen singend äussern, leicht zu den übrigen Sonderbarkeiten der Theaterwelt überhaupt.

Das eigentlich Tragische, wo der Held im Kampf mit dem Schicksal, mit den feindlichen Lebensmächten untergeht, widerstrebt der Musik; und wenn es einerseits die Prosa verachtet, und sich mit der Melodie des Metrums umhüllt: so verschmäht es doch, sein strengflüssiges Element mit dem leichtflüssigen der eigentlichen Tonkunst zu verschmelzen.

Man ist also an diejenige Art des Drama gewiesen, wo der Ernst, die Trauer, sich in die Behaglichkeit, die Heiterkeit, den Scherz eines guten Erfolgs, eines günstigen Ausgangs auflöst.

Ist es aber nicht widerlich, den Helden und die Zuhörer einen ganzen Abend hindurch leiden zu lassen, und am Ende geschwind mit einem Sieges-Chor, oder einem lustigen Finale zu schliessen? Lieber gehe jener zu Grund, fahre etwa gar, wie der lockere Don Juan, der Hölle in den Rachen: nur sey das Ganze mit heiterm Scherz durchwebt.

Man könnte einwenden, ein Oratorium sey gewöhnlich eben so lang, als eine Opera seria, und enthalte noch einen höhern, nämlich den höchsten Ernst: aber ein Oratorium hat, seinem Charakter nach, keine uns so überfüllende Musik; es athmet Einfachheit, Würde, Ruhe; seine Musik spricht die höchsten Anliegen der Menschheit aus; der Hörer macht seinen Anspruch an Unterhaltung hier nicht zur obersten Foderung; auch sind *die Gefühle* der Andacht, der religiösen Demuth, der Hingebung, des Vertrauens etc. nicht so erschöpfend, und nicht so bald zu erschöpfen, als *die Leidenschaften*, die Lebensstürme, die uns in der Oper zur Theilnahme auffodern. Im Oratorium fühlt man sich selbst durch *die Betrachtung* nicht so aufgehalten, als in der Oper durch die kleinste *Reflexion*, die die Handlung unterbricht, ob sie gleich, wie jene, sich mit dem Zauber der Musik umhüllt.

Es giebt eine Gattung von Oratorien, die an die Oper gränzt, z. B. die *Jahrszeiten* von Haydn. Aber wohlweislich ist in diese schon das komische

Digitized by Google

Element aufgenommen; wir hören darin Aernte-Freuden, Jagdlust etc. —)

Piano.

„Gehören aber wol dergleichen Betrachtungen in eine Symphonie? Warum soll es denn so gesetzt anfangen? Ey nein! wahrhaftig nein! ich will lieber sogleich alle Instrumente durch einander klingen lassen." —

Crescendo.

„Ich darf ja nur wollen; doch freylich mit Verstand: denn nicht sogleich, urplötzlich, erhebt sich der Sturm. Er meldet sich, er wächst: dann erregt er Theilnahme, Angst, Furcht und Lust, da er sonst nur leeres Erstaunen und Erschrecken veranlassen würde. — Ist es schwer, vom Blatte zu spielen: so ist es noch schwerer, vom Blatte sogleich — zu hören." —

(— Jenes unternimmt gewöhnlich, wer es leisten kann: dies glaubt jeder zu können. Er darf ja nur die Ohren offen halten, so geht die Musik bequem hinein! Und so mit allen Sinnen.— Sollte man nicht meynen, es sey mit der Musik, wie mit Essen und Trinken, wo ein gesunder Magen das Beste leistet? Und doch hat auch dieser Sinn seine Geheimnisse. Warum schmeckt man nicht recht, wenn man nicht weiss, was man geniesst? Warum schmeckt eine neue Speise das zweytemal gewöhnlich besser? etc. Ist es also schon eine Aufgabe, vom Blatt weg zu essen, wie vielmehr — zu hören. —)

„Aber nun sind wir schon tief im Getümmel. Pauken, schlagt! Trommeten, klingt!"

Fortissimo.

„Ha! Das Getümmel, die Attaken, das Schlachtgewühl von Tönen! Wohin rennt ihr? Woher kommt ihr? Die stürzen sich wie Sieger durch das lauteste Gedränge: jene fallen, verscheiden. Die dort kommen verwundet, matt zurück, und suchen Trost und Freundschaft; da trabts heran, wie Rossesschnauben; da orgelts tief, wie Donner im Gebirg; da rauscht es, tobt es, wie ein Wassersturz, der verzweifelnd, sich vernichten wollend, über die nackten Klippen stürzt, und tiefer, immer tiefer hinunter wüthet, und keinen Stillstand, keine Ruhe findet."

Adagio:

„Und nun? — Was war es nun, dass ich diesem Gelüste folgte? Da liegt nun hinter mir, versunken, das erst bewegte, lebendige Gefilde, und nichts davon bleibt zurück, und eben so eilt auch dieser Ton, der gegenwärtige, schon seinem Untergang entgegen."

Tempo Primo.

„Doch die Erinnerung bleibt, und sie wird wieder Gegenwart; muss ich doch diese auch beleben, und mit meinem Bewusstseyn durchdringen; darum kann ich das, was *war*, *ist*, und seyn *wird*, in Einem Zauber binden."

(— Die Reflexion, der Zweifel, benagen das Leben, und lassen der Wahrheit nur den Punkt der Gegenwart; der schöne Glaube schafft die grössten Gestalten, und dehnt das enge Daseyn zur Unendlichkeit aus. —)

Violino Solo.

„Wie? es wäre nicht erlaubt und möglich, in Tönen zu denken, und in Worten und Gedanken zu musiziren? O wie schlecht wäre es dann mit uns Künstlern bestellt! Wie arme Sprache, wie ärmere Musik!"

(— Allerdings erlaubt und möglich; ja vielleicht ist das Beste, was wir denken, zuletzt eine Musik; und die schönste Blüthe einer uns ergreifenden Musik ist zuweilen — ein genialischer Gedanke, den uns kein Buch, kein Weiser gelehrt, kein Nachsinnen hätte erfinden lassen, zu welchem sich nie in uns die Lebenserfahrungen vereinigt hätten, zu welchem kein Weg der Wissenschaft führte, den nur Musik, die alles Gegebene in uns mit ihren Harmonien durchdrang und es in einander verschmolz, zu erzeugen wusste. —)

„Denkt ihr nicht so manche Gedanken so fein und geistig, dass sich diese in Verzweiflung in Musik hineinretten, um nur Ruhe endlich zu finden?"

(— Wäre es nicht oft räthlich, dass ein sublimer Philosoph oder Aesthetiker ein Klavier neben den Katheder stellte, und auf ihm da fortführe, wo er durchs Wort seinen Zuhörern nicht mehr verständlich ist? Unsere Scienzen lieben es, zu musiziren, wogegen unsere Musik theoretisirt, polemisirt, reflectirt. Jene bannen Ahnungen und Empfindungen in Wort und Begriff, diese ist denkend, humoristisch, witzig, ja wahnwitzig, und

Digitized by Google

zieht, was für Gefühl und Phantasie gehört, in die Sphäre des Verstandes und der Einbildungskraft. —)

„Wie oft, dass ein zergrübelter Tag nur ein Summen und Brummen zurücklässt, das sich erst später wieder zur Melodie belebt?"

(— Alles will freylich zuletzt Musik werden, u. all dieses prosaische Geigenholz-spalten, Pfeifen-giessen, Saiten-spinnen und stimmen, dieses Chorden- und Vibrationen-messen und berechnen soll endlich eine erquickliche Lebens-Musik herbeyführen. Denn zuletzt gelten doch nur diejenigen Momente im Leben für eigentliches Leben, wo das Leblose, das Instrument, seine Töne, seine Accorde von sich giebt, wo aus dem Schnarrwerk sich eine Melodie, aus dem Zusammenspielen von Gleichgestimmten sich Harmonie entwickelt.

Viele aber wollen dieses nicht hören; sie fliehen — wie Hunde, wenn ein Lolli geigt. Je länger das Ohr, desto weniger kann es Lebens-Musik ertragen. Sie wollen in dem Instrumentenholz nur als Borkenkäfer, Todtenuhren und Holzböcke nagend wühlen; dieses monotone „knik knak" ist ihnen das Ergötzlichste, was sie hören können; es ist herrliche Beschäftigung u. Mahlzeit zugleich. —)

„Was redet uns in Tönen oft so licht und überzeugend an? Ach Ihr lieben Leute, (die Zuhörer meyne ich) das meiste in der Welt grenzt weit mehr an einander, als Ihr es meynt; darum seyd billig, seyd nachsichtig, und nicht gleich vor den Kopf geschlagen, wenn Ihr einmal einen paradoxen Satz antrefft; denn vielleicht ist es, was Euch so unbehaglich verwundert, nur das Gefühl, dass Ihr dem Magnetberge nahe kommt, der in Euch alle eisernen Fugen und Klammern loszieht; das Schiff, welches Euch trägt, zerbricht freylich, aber hofft, vertraut, Ihr kommt ans Land, wo Ihr kein Eisen weiter braucht."

(— Es giebt Menschen, die alle Dinge nur nach ihrer starren Einzelnheit begreifen und behandeln. Es bringt dich zur Verzweiflung, mit ihnen umzugehen; keiner deiner Begriffe fällt mit den ihrigen zusammen. Ihre Welt ist ein System von Rechten und Herkommen, und jedes an sie gebrachte Wort begründet einen unendlichen Prozess. Wissenschaft und Kunst führen uns dahin, die in einander verschwommenen Grenzen der Dinge zu ahnen, die Aehnlichkeit des Verschiedenen, die Verwandtschaft des Entlegensten zu begreifen. Unsere Zeit hat hierüber schon vieles zur Sprache gebracht; das Meiste ist aber doch gleichsam nur für den Sinn des Auges geschehen: den rechten Sinn aber, um die überall hinziehenden Lebensströme, worin das Einzelne getragen wird, zu schauen, weiss nur die Musik in dem weichen Gemüth zu erschliessen, und man könnte vielleicht behaupten, jeder Mensch habe nur insoweit ein Organ, die Tiefen der Natur und des Lebens zu ahnen, insoweit er zugleich musikalisch organisirt sey, und wem der Sinn für diese göttliche Kunst fehle, dem müsse nothwendig eine gewisse Starrheit ankleben, die sich auf seine Lebensansicht übertrage.)

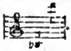
F. L. B.

NACHRICHTEN.

Dresden. Nach *Figaro's Hochzeit* v. Mozart gab die italien. Gesellschaft auf dem hiesigen königl. Theater die, hier neue Oper von G. Rossini: *Il Turco in Italia.* Dieses, aus Mayland gekommene Product hat bey unserm Publicum nicht die allergünstigste Aufnahme gefunden. Man hört in dieser Musik anhaltend, nur hin und wieder allerdings graziöse Motive: aber die Schnelligkeit, womit sie auf einander folgen, macht, dass man ihre Eindrücke nicht behalten kann. Dennoch zeigt der Compositeur in seinem jugendlichen Alter Empfindung und viel Feuer: aber er muss noch viel studiren, um sich Haltung zu erwerben und im Contrapunkte fester zu werden, woran es ihm noch gar sehr fehlt. Das unaufhörliche Getös der Trompeten und der grossen Trommel war das Accompagnement, welches über die andern Instrumente herrschte, und wodurch auch die Melodien aufgeopfert wurden; man hörte in Einem fort Modulationen, die aber, weil sie nur plötzlich kamen, und plötzlich schwanden, für das Ohr hart, und für das Gefühl wenig mehr, als nichts waren. In den concertirenden Stücken bewirkte die Menge Worte, welche die Singenden aussprechen mussten, dass sie zu reden, nicht zu singen schienen. Bey alle dem wollen wir gegen den jungen, talentvollen Compositeur nicht etwa eine üble Meynung im Allgemeinen erregen; im Gegentheile sagen wir zu seinem Lobe, dass wir einige interessante Stücke in dieser Composition gefunden haben, jedoch vornämlich mit Ausschluss

Digitized by Google

der Ouvertüre, welche ein schlechter Potpourri ist. Im ersten Aufzuge ist das Duett zwischen Geronio und Fiorilla: *Per piacere alla Signora*, sehr graziös; das Ende des 1sten Finale in D dur mit Geist und vielem Feuer geschrieben. Im 2ten Aufzuge das Duett zwischen Selim und Fiorilla in B dur: *Non credete alle femmine*, recht gefällig und voll Feuer; und das Quintett in Es dur: *Oh, guardate, che accidente!* in dessen Mitte sich ein Andante ohne Begleitung blos für die Singstimmen befindet, von schöner Wirkung. Dies erhielt Beyfall, vornämlich auch, weil es in der Harmonie gesetzt ist, die das Metrum erfordert. Die Arie der Fiorilla in D dur: *Squallida veste è bruna* thut ihre Wirkung. Am Ende des Allegro bemerkten wir aber einen Tongang, der nicht nach den Regeln der Kunst ist. Wir nehmen Rücksicht auf des Compositeurs Jugend, und schliessen, dass seine Singspiele allerdings *angenehm* sind, doch (wenigstens dies) zu vergleichen mit einem weiten Garten, worin man, wegen seiner Grösse und der darin herrschenden Unordnung, nur mit Mühe hin und her eine schöne Blume finden kann. Unter den drey von dieser Oper gegebenen Vorstellungen war die erste die beste. Mad. Sandrini, als Fiorilla, spielte mit vieler Anmuth: im Gesange aber fanden wir ihre Stimme auch diesmal zu schwach und nicht so tönend, wie gewöhnlich. Hr. Tibaldi, als Selim, brachte in dieser Rolle, die ursprünglich für einen Bassisten geschrieben, aber für seine Stimme gut eingerichtet war, eine ziemlich gute Wirkung hervor. Hr. G. Sassaroli spielte den Geronio; Hr. Decavanti den Narciso, der für den ersten Tenor geschrieben ist, und weil er die Arien unmöglich singen konnte, liess er sie klüglich weg. Hr. Benincasa spielte den Dichter, Prosdocimo: doch wäre Geronio's Rolle für ihn passender gewesen, u. gewiss auch ihm besser gelungen. Wir können den Grund nicht einsehen, aus welchem man hier, und auch sonst wol, manche Rollen so unpassend vertheilt und damit manche, vielleicht bedeutende Theile der Opern unbarmherzig aufopfert. Mad. Mieksch stellte die Ziegeunerin Zaida vor. Hr. Bergmann, ein neuer, bey unserm Theater angestellter Sänger, sang als Zigeuner, Albazar, im 2ten Aufzuge eine von ihm eingelegte Arie von Righini. Seine Stimme ist gefällig, sonor und stark: es fehlt ihm aber noch an guter Schule und Methode, an Gefügigkeit im Gesange und italienischer Aussprache, und ganz und gar an Mimik, denn er ist in seinem Spiele so unbeweglich, als hätte er keine Gelenke. Studium aber und theatralische Uebung werden gewiss nachhelfen. — Ueber die Dichtung selbst ist es nicht der Mühe werth, zu sprechen.

Auf diese Oper folgte *Il Sacrifizio interrotto* vom Ritter von Winter, womit das Theater vor den Weihnachtstagen geschlossen wurde. Die Berühmtheit und der ausgezeichnete Werth dieser Musik sind Jedermann langst bekannt, und darüber zu sprechen ganz unnöthig. In dieser Oper trat Dem. Carolina Benelli, die Tochter unsers Benelli, zum erstenmale, als Mira auf. Sehr gross war, u. zwar für alle Theile des hiesigen Publicums, das für die anmuthige Tochter schon um des verdienstvollen Vaters willen lebhaftes Interesse fasste — sehr gross war, erst die Ueberraschung, und dann die Freude, über das, was dies achtzehnjährige Mädchen, nicht nur als Sängerin, sondern auch, ohngeachtet sie nie eine Bühne betreten, als Schauspielerin leistete. Ihre Stimme ist jugendlich frisch, wenn auch noch nicht eben stark, doch sich gleichbleibend, richtig in der Intonation, u. ihr Vortrag gefühlvoll. An ihrer Manier zu singen, erkennt man des Vaters Schule: sie weiss zu moduliren und singt mit der Haltung und dem *Chiaroscuro*, welche ein guter Gesangunterricht lehrt. Natürlich, unbefangen, und nicht mehr von Natur schüchtern, als ihr eben in dieser Rolle zur Kunst gerechnet werden konnte, und besonders rührend in den Scenen, wo jungfräuliche Unschuld oder heftiger Schmerz hervortritt, war ihr durchaus angemessenes Spiel. Der Beyfall des Publicums bey jedem ihrer Gesangstücke war laut und allgemein; und die Arie des ersten Acts, *Quelle pupille tenere*, ihr Triumph. Seit den beyden Vorstellungen dieser Oper, in welchen das Theater ganz ungewöhnlich voll war, interessirt man sich hier überall für diese junge Sängerin; und wünscht sie öfter zu hören. Ihre Gestalt ist lieblich, ihr Gesicht einnehmend und ausdruckvoll; ihre Stimme, geht von  Sie besitzt natürliche Geschmeidigkeit, und, wie es scheint, auch ein feines Gefühl für alles Schickliche, Gefällige und Wohlanständige. Wir sprechen dies, allerdings auszeichnende Lob bey ihr auch darum um so lieber aus, weil wir glauben, mit Sicherheit voraussetzen zu dürfen, sie werde, eben unter der

Leitung ihres kunst- und welterfahrnen Vaters, es als Ermunterung aufnehmen, den mit Glück und Gunst betretenen Weg zu ihrer Vervollkommnung um so eifriger, und, wie bisher, bescheiden, fortzuwandeln. *Dann* darf man hoffen, in ihr einst eine treffliche Sängerin u. Schauspielerin zu sehen. — Hr. G. Sassaroli hatte die Rolle des Inka: allein, da die Musik für seine Stimme zu hoch gesetzt ist, so hörte man dann und wann ein widriges Detoniren, welches auf das Publicum unangenehme Eindrücke machte. Hr. Decavanti spielte die Rolle des Rocca ganz leidlich. Hr. Benelli, als Murney, zeichnete sich als Schauspieler und Sänger aus, und im Duett des 1sten Acts: *Io provo a te vicino*, welches er mit seiner Tochter sang, bildeten ihre beyden Stimmen ein vollkommenes Ganzes, wodurch sie sich allgemeinen Beyfall erwarben. Eben dieses war der Fall in der grossen Scene im Gefängnisse, die er schön declamirte, und *a mezza voce* sang, worin er, wie wir schon mehrmals gesagt haben, sehr wohlgefällt. Mad. Schüler von Biedenfeld gab die Elvira trefflich: führte den Charakter mit Ernst und Würde durch, und sang auch, namentlich ihre grosse Bravour-Arie, mit solcher Leichtigkeit, mit so festem Tone und Genauigkeit, dass man ihr vollen Beyfall gab. Hr. Benincasa gab den Mafferu, und spielte wacker. Seine erste Arie sang er mit solcher Kraft, Declamation und Berechnung des Eindrucks, den dieser Charakter machen muss, dass er laut und allgemein bewundert wurde. Hr. Mieksch spielte den Oberpriester, zu unsrer grossen Verwunderung, sehr gut und mit Würde. Die Musikverständigen fragten sich: warum spielte Hr. Miecksch, dessen Stimme, in der Tiefe und Höhe, mehr Ausdehnung und Stärke hat, als Hrn. Sassaroli's, nicht den Inka, und letzter den Priester — wo dann kein Detoniren gehört worden wäre und die Oper gewonnen hätte? aber sie wussten keine Antwort. Hr. Tibaldi hatte die komische Rolle des Pedrillo. Sie ist zwar nicht ganz passend für ihn, aber er gab sich viel Mühe, spielte wahrhaft drollig, und gefiel. Mad. Miecksch, als Guliru, und Dem. Hunt, als Balisa, Gefährtinnen der Mira, thaten, ob dies gleich Nebenrollen sind, ihr Möglichstes, sie zu heben; und es gelang ihnen. Das Orchester spielte mit grosser Genauigkeit, Präcision, und mit Liebe. So schien dem Pubiicum in dieser Oper kaum noch etwas zu wünschen übrig, ausser, dass die beyden Finalen nicht gut arrangirt waren; was unter dem Personale einige Unordnung hervorbrachte.

Am 29sten Dec. gab unser berühmter Concertmeister, Hr. Polledro, mit Beystand der königl. Kapelle, im Saale des Hôtel de Pologne, eine grosse musikal. Akademie, welche aus folgenden Stücken bestand. I. 1. Ouverture aus F dur von Fränzel. 2. Arie aus Es dur, comp. von Paer, ges. von Hrn. Tibaldi. Ihre Wirkung ist besser auf dem Theater, als in einem Concerte; dennoch gefiel sie. 3. Concert, gesetzt und gespielt von Hrn. Polledro; das erste Allegro aus G dur, das Adagio aus E dur, das Finale alla Polacca aus G dur. 4. Duett aus F dur von Mayr, ges. von Mad. Sandrini und Mad. Schüler-Biedenfeld. Es gewährte Vergnügen, obgleich die Composition etwas monoton war. II. 1. Polacca aus G dur von Federici, ges. von Mad. Sandrini. Die Polacca ist vom Compositeur aus A dur gesetzt, und da sie in einen tiefern Ton übertragen worden war, that sie zwar die Wirkung nicht, die sie in der ursprünglichen Tonart macht; gefiel jedoch. 2. Variationen auf: *Nel cor più non mi sento.* 3. Terzett von Federici, ges. von Mad. Sandrini, Mad. Schüler-Biedenfeld und Hrn. Tibaldi. Es gefiel sehr. 4. Variationen aus C dur auf ein Thema aus: *Una cosa rara*, gesetzt und gesp. vom Hrn. Polledro. Die Compositionen dieses Künstlers sind interessant durch Lebhaftigkeit des Geistes, Gefälligkeit der Melodien, Geschmack, u. leichten, angenehmen Styl. Da sie gedruckt sind, braucht hier nicht weiter darüber gesprochen zu werden. Hrn. P.s Spiel entzückte, und der Beyfall entzündete sich bis zum Tumultuarischen. Und in der That: Ref., der Viotti, Kreutzer, Czarnovik, Rode und A. gehört hat — wagt zu gestehen, dass ihm Hrn. P.s Spiel, in Hinsicht des angenehmen, und darum nicht schwachen Tons, des schönen Gesanges, des Ausdrucks im Sanften und Feinen, mehr Genuss gewährt hat, als das Spiel jener grossen, und in *ihrer* Art wieder vorzuziehenden Künstler. Am Ende der zweyten Reihe von Variationen liess er eine Cadenza, gleich einer Phantasie hören, worin er mit grösster Leichtigkeit, frey und originell, aber regelrecht, modulirte, ja sehr gut gestellte Imitationssätze anbrachte. Dies vollendete seinen Triumph. — Am 4ten Nov., nach dem Schauspiel, *die Corsaren*, gab man das musikal. Intermezzo für eine einzige Stimme in einem Acte: *der Kapellmeister*, das von Cimarosa

Digitized by Google

seyn soll, von dem wir aber zwar eine kleine, komische Operette: *L'Impresario in angustie*, doch nicht diese Composition kennen. Sie ist aber mit Geschicklichkeit, lustiger Laune, und, bis auf zu viele Wiederholungen, unterhaltend geschrieben. Dies Intermezzo wurde von Hrn. Metzner gegeben, der *Buffo caricato* ist, oder doch es seyn will. Da wir die ersten Sänger in Europa gehört haben und auch sonst im Stande zu seyn glauben, das Gute vom Nichtguten zu unterscheiden: so sey es uns erlaubt, zu sagen, dass Hr. M. weder Stimme, noch Methode, noch komisches Talent hat, um eine solche Rolle, wie es seyn muss, durchzuführen. Derbe Töne sind noch kein guter Gesang, Routine noch keine Methode, einzelne, guten Komikern abgelernte, an sich nicht üble Spässe noch keine Komik. —

So eben erfahren wir die sehr angenehme Nachricht, dass der ausgezeichnete Componist, Virtuos und Director, Hr. Carl Maria von Weber, von Sr. Majestät, unserm Könige, zu einem Seiner Kapellmeister, mit ehrenvollen Bedingungen ernannt sey, vornämlich auch, um bey einer zu errichtenden, neuen deutschen Oper, neben der fortbestehenden italienischen, mitzuwirken.

Amsterdam. Die gewöhnlichen Winterconcerte in *Felix Meritis* u. *Eruditio Musica*, haben, wie gewöhnlich, wieder ihren Anfang genommen; und so unzufrieden man im vorigen Jahre zu seyn Ursache hatte, so sehr erfreut sind wir über die getroffenen Einrichtungen für diesen Winter. Nebst dem, dass wir schon in den sechs gegebenen Concerten ganz vorzügliche Virtuosen, sowol auf Saiten-, als auf Blas-Instrumenten gehört haben, u. das volle Orchester uns noch jeden Abend überzeugt, dass es vollkommen gut besetzt ist, haben wir das Vergnügen, zweymal wöchentlich die rühmlichst bekannte Sängerin, Mad. Mar. Sessi, zu hören. Die Directionen beyder Concerts haben noch mehr gethan, uns für den mittelmässigen Gesang einiger Sänger des französischen Theaters, womit man uns voriges Jahr regalirte, zu entschädigen, und mit einem bedeutenden Kostenaufwand das gesammte Singpersonale des deutschen Theaters; dessen Hierseyn uns seit Anfang Novembers erfreuet, engagirt. Diese Sänger und Sängerinnen bemühen sich mit verdientem Beyfall, uns mit schönen Gesangstücken, theils vereint mit Mad. Sessi, theils unter sich, mit vollstimmigen Chören, und ganzen Finalen aus guten deutschen Opern, angenehm zu unterhalten. Unter ihnen zeichnen sich als Solo-Sänger vorzüglich aus: Hr. Haberkorn, Hr. Strobe, und Mad. Schirmer d. j., welche mit angenehmen Stimmen viele Geläufigkeit und musikal. Talente verbinden; und ein Quartett, von Mad. Sessi, Mad. Schirmer, und jenen Herrn gesungen, gewährt dem Auditorio jedesmal einen herrlichen Genuss. Wie verlautet, wird Mad. Sessi, mit dem deutschen Personale vereinigt, einige ernsthafte Opern italienisch geben; und so würde uns denn dieser Winter für das Entbehren seit einigen Jahren, reichlich entschädigen.

Ausser dem holländischen, dem deutschen u. dem französischen Theater, ist wieder unter der neuen Regierung eine Menge von Liebhaber-Theatern entstanden, die sich stets von dem, nach Vergnügungen aller Art haschenden Publicum, füllen. Für das deutsche Theater hätte man Anfangs Ursache besorgt zu seyn, weil der beste Theil des Publicums, lange vor seiner Ankunft, sich in dem französischen Theater für die Winter-Saison abonnirt hatte. Da aber dieses Theater mehre brave Künstler, sowol für Oper als Schauspiel, besitzt, und der Director sich nicht irre machen liess und fortdauernd die besten Stücke gab: so bildete sich nach und nach auch dafür ein sehr ansehnliches Publicum, so dass wir daselbst z. B. die Oper, *Adelheit v. Guesclin*, v. Simon Mayer, in 14 Tagen dreymal, bey vollem Hause und mit allgemeinem Beyfall haben geben sehen; und seitdem scheint man sich sehr für dieses Theater zu interessiren — dem Ref. von Herzen den besten Fortgang wünscht.

Carl Müller.

Leipzig. Der treffliche Tenorsänger, Hr. Wild, aus Wien, gab hier am 19ten und 25sten Dec. zwey Concerte, welche dem überaus zahlreichen Auditorio einen schönen Genuss gewähreten; ja, worin verschiedene, von ihm vorgetragene Stücke dasselbe wahrhaft entzückten. Ueber seine männlich schöne, klangvolle, umfangreiche, aller Modificationen vom Stärksten bis zum Schwächsten fähige Stimme; über seine vollkommen deutliche Aussprache, bey welcher auch der zahlreichsten Versammlung jede Sylbe leicht verständlich wird; und über seinen gebildeten, oft in das Innere

Digitized by Google

dringenden Ausdruck besonders kleinerer, eigentlich mehr gesellschaftlicher, als concertmässiger Stücke — brauchen wir nicht zu wiederholen, was mehre Andere, und auch wir selbst, schon früher gesagt haben. Von grossen Concertstücken sang er eine Scene und Arie von Paer aus *Agnese*, eine Scene und Arie von Sim. Mayr, und mit Mad. Sessi ein Duett von Farinelli, in welchem letztern auch diese, uns so werthe Sängerin sich von neuem als treffliche Künstlerin bewährete. Von kleinern Stücken, theils mit Klavier-, theils mit Orchester-Begleitung, trug er vor: Beethovens Adelaide, (mit grösster Vollendung,) einen, uns bisher unbekannten, höchst einfach und edel geschriebenen Psalm vom Abt Stadler, (in seiner Art, eben so,) die Romanze, der Troubadour, aus *Johann v. Paris* von Boieldieu, die, aus *Joseph und seine Brüder* von Mehul, (beyde sehr gut) und endlich: *Der Treue Tod*, von Körner u. Giuliani, wo Gedicht und Vortrag das Publicum, das an dem edel Gefallenen, der ehemals zu ihm gehörete, noch persönlichen Antheil nimmt, so hinrissen, dass Hr. W. dies Stück, mit dem rührenden Zusatz von Schall, in jedem dieser Concerte, und zwar in jedem zweymal singen musste. — An dem einen dieser Abende liess sich noch Hr. Klengel, vom hiesigen Orchester, mit dem Adagio und Rondo eines der besten rode'schen Concerte hören, und gefiel mit Recht ungemein: am zweyten trug Hr. Schunke, der rühmlichst bekannte Virtuos auf dem Waldhorn, bey seiner Durchreise, Adagio und Rondo aus einem Concert von A. Schneider, und interessant geschrieben, mit vortrefflichem Ton, schönem Gesang, und deutlichen, zum Bewundern fertigen Passagen vor. Auch er fand den verdienten, lauten, einstimmigen Beyfall. — Die Orchestermusik war sehr gut gewählt und wurde trefflich ausgeführt. Und so vereinigte sich an beyden Abenden alles, die Zuhörer, die zusammen wol 1200 betragen mochten, zu befriedigen: was denn auch allgemein anerkannt wurde.

Bemerkungen.

Der Alt der Singstimme und Instrumente versteckt sich, seiner Natur nach; denn während der Diskant als Melodieführer und durch seine Höhe hervortritt, der Tenor ebenfalls durch seine Höhe sich bemerkbar macht, der Bass durch seine Grundgewalt, wozu die analogen Instrumente den Singstimmen noch verstärkend helfen, — steht der Alt im Schatten, und wenn er der Zahl der Stimmen nach nur eben so stark besetzt wird, als die übrigen, so entzieht er sich fast dem Ohr.

Gleichwohl möchte man wünschen, dass er stets recht merklich vernehmbar wäre; die Musik würde ohne Zweifel dadurch gewinnen, denn der Alt repräsentirt das Gemüth, und dieses darf sich am wenigsten verhüllen, wenn von der Kunst die Rede ist.

Wenn sich halb- oder ganz missgebildete Talente hören lassen, so entsteht für den, der sich nicht mit solchen Productionen als mit einem Stoff für Kritik oder Persiflage zu beschäftigen weiss, ein unbehaglicher Zustand. Jedes *Ungenügende* erinnert nämlich an alles andere ebenfalls Ungenügende der Kunst und des Lebens überhaupt, und man glaubt sich nun dazu verdammt, durch den ganzen Cyklus desselben sich durchquälen zu müssen. So ruft ein melancholischer Moment die Geister aller bösen Stunden.

Was uns angenehm zerstreuen, oder eigentlich sammeln sollte, das zersplittert uns da. Unsere bey solcher Kunstquälerey mitvibrirenden Nerven fühlen sich in allen Knoten und Enden gezerrt, weil sie immer zur Harmonie helfend einlenken wollen.

Wie anders wirkt dagegen das *Zureichende*, das Rechte, das Genügende! Unsere ganze Natur winkt ihm Beyfall zu; es ist Befriedigung eines oft lang gehegten Bedürfnisses, Beruhigung einer lang zehrenden Sehnsucht, wir fühlen auf einmal, warum wir leben und da sind. Und oft gewährt dieses ein einziger Ton, eine einzige treffend vorgetragene Stelle, die wie ein runder, voller Kern uns gereift entgegenfällt. Wir sind nicht mehr in den grossen Kreis des Fehlers hinausgetrieben, nicht mehr geplagt, in der weiten Peripherie des Unzulänglichen uns abzujagen; ganz nahe an der Axe des Lebens gehen wir bequemen, sichern Schrittes in dem kleinen Kreise des Reinmenschlichen, und der allein echten Kunst umher.

Jede Totalität geht in verschiedene Gegensätze auseinander, und ein neuerer Philosoph (Wagner)

Digitized by Google

hat die Tetradik, die überall herrschende Viertheiligkeit, in allen Sphären nachzuweisen gesucht.

Sey dies auch hie und da nur ein Behelf für den schematisirenden Verstand, so wird man doch finden, dass die Natur überraschend oft, da wo sie nicht einen Cyklus ohne Abschnitte durchlaufen kann, ein solches Doppelpaar von Gegensätzen mehr oder minder deutlich ausgesprochen hinstelle.

Mehre dieser viergetheilten Sphären haben auch unter sich Aehnlichkeit, und eine auffallende Verwandtschaft in den einzelnen Momenten.

In der Musik kommt die Tetras schon im Tetrachord vor, wovon zwey übereinander gesetzte die gewöhnliche Tonleiter darstellen.

Ferner im Terzquintaccord mit der Octave, woraus alle Consonanzen — und im Septimenaccord, woraus alle Dissonanzen entspringen.

Ganz unverkennbar ist sie aber in den vier Singstimmen ausgedrückt, wenn sie in eigentlich vierstimmigen Sätzen ihre charakteristische Verschiedenheit entwickeln, u. zusammen die Sphäre des Gesanges als ein unzertrennbares Ganzes abschliessen.

Man kann den Charakter der einzelnen Stimmen nicht bezeichnen, ohne diese Vierheit mit einer andern zu vergleichen; denn eben die nachzuweisenden Eigenschaften derselben wurzeln schon in andern, ebenfalls viergetheilten Sphären.

Dass den vier Stimmen die vier Lebensalter zur Seite stehen, braucht kaum erwähnt zu werden, da sie ja durch letztere, im Allgemeinen genommen, gebildet werden. Kind ist Diskant, Jugend ist Alt, Mannheit ist Tenor, höheres Alter ist Bass. Selbst im weiblichen Geschlecht deutet die Natur diese Stufenfolge wenigstens an.

Wollen wir nun in Hinsicht auf den innern Menschen den Diskant die Einbildungskraft und Phantasie nennen, so ist der Alt das Gemüth, der Tenor höhere Sinnlichkeit, der Bass Verstand u. Vernunft, und es lehrt wol auch die Erfahrung, dass Singstücke in dem bezeichneten verschiedenen Charakter — gerade ihren analogen Stimmen am besten gelingen.

Ohne Zwang vergleicht sich auch das Viergespann der Stimmen mit den vier Temperamenten. Diskant ist sanguinisch, Alt melancholisch, Tenor cholerisch und Bass phlegmatisch.

Eben so finden wir Beziehungen auf die Tag- und Jahrzeiten. Wenn den kommenden Morgen und Frühling am schönsten der Sopran begrüsst, der scheidenden Sonne in der Abendlaube, der verfallenden Natur wehmüthig der Alt nachsingt, so möchte der helle Mittag und der Sommer das Element des Tenors, die Nacht und der Winter das, des Basses seyn. Ich möchte fast sagen, die Natur selbst auch, liebe in den verschiedenen Tagstunden die solchergestalt unterschiedenen Stimmen, u. töne u. singe uns in solchen an. Man beobachte nur Lerche, Nachtigall u. Unke etc. Es ist hiebey zu bemerken, dass der Alt gleichsam als der weibliche Bass, und der Tenor als der männliche Sopran erscheint. Verglichen mit den Weltgegenden, ist Diskant Ost, Alt West, Tenor Süd, Bass Nord.

Dem Nachdenkenden ist schon während dieser Zusammenstellung aufgefallen, wie alle diese Sphären unter sich nach den einzelnen Momenten wieder übereinstimmen.

So sind der Orient, der Aufgang, die Lebenshoffnung des Sanguinischen, die Phantasie, die Kindheit augenscheinlich Correlate.

So das Abendland, der Abend, die Schwermuth, das Gemüth, die Liebesjahre.

So der Süden, der Mittag, die cholerische Thatkräftigkeit, das sinnliche Ergreifen der Gegenwart, das Mannesalter.

Endlich der Norden, die Nacht, und die phlegmatische Besonnenheit des Alters.

Bey den vier Elementen will die Parallelisirung nicht mehr anschlagen, weil sie selbst in naturphilosophischer Hinsicht in ihrer Viertheiligkeit auf schwachen Füssen ruhen. Noch weniger passt aber eine Vergleichung der vier Stimmen mit den vier Weltaltern, die man universalhistorisch gar nicht anerkennen sollte, sondern nur in den Lebensaltern eines jeden einzelnen Volks, wo sie als Correlate, derer, des einzelnen Menschen sind.

Berichtigung.

In No. 36, Seite 623, des vorig. Jahrgangs dieser Zeitung, in dem Aufsatze: Guitarren-Eintheilung, von Scheibler, soll der 10te Unterband auf den Punkt 24 $\frac{1}{2}$, nicht auf 24 fallen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten Januar. **N°. 3.** 1817.

Die Progressionen der Mathematik, einzige Grundlagen der Tonlehre.

Man hat in der Grössenlehre nur zwey Progressionen, oder nach einem Verhältnisse fortgehende Reihen von Grössen. Man nennt sie die arithmetische u. die geometrische Reihe. Die erste entsteht durch Hinzufügung immer derselben Summe zu dem jedesmaligen Product, z. B. zu 1, und dann, dem Producte stets zwey hinzugefügt, giebt die Reihe:

1 — 3 — 5 — 7 — 9 — 11 etc.

Die geometrische Reihe entsteht durch Multiplication, z. B. 2, und die jedesmaligen Producte mit 2 multiplicirt, giebt die Reihe:

2 — 4 — 8 — 16 — 32 — 64 — 128 — etc.

Man bemerke die genauen Verhältnisse der letzten Reihe.

4 zu 8 verhält sich genau, wie 8 zu 16; 128 verhält sich zu 64, wie 64 zu 32 etc.

Bey erster Reihe ist dies nicht der Fall. 3 verhält sich nicht zu 5, wie 5 zu 7.

Will ich 3 zu 5 machen, so muss ich 2 oder zwey Drittel der gegebenen Grösse hinzusetzen; will ich 5 zu 7 bilden, so muss ich zwar wieder 2 hinzusetzen: dies sind aber nicht $\frac{2}{3}$, sondern $\frac{2}{5}$ in Beziehung auf die erste Summe. Es ist merkwürdig, dass die Lehre der Töne ebenfalls nur auf diesen zwey Progressionen beruhet.

Unsre ganze Tonleiter von 12 Tönen:

c, cis, d, dis, e etc.

beruht auf der geometrischen Reihe, und geht nach diesen Verhältnissen fort.

Die Schwingungen des Grundtons werden mit der zweyten Grösse, dem Exponenten, multiplicirt, dann die jedesmaligen Producte mit diesem Exponenten, u. so entsteht eine geometrische Reihe von Schwingung-Zahlen, wonach die Töne stets in gleichen Verhältnissen steigen, ein Ton sich zum 2ten verhält, wie der 2te zum 3ten, u. s. f., wonach unstreitig die richtigste Stimmung gebildet wird, nicht nach genau reinen Quinten, Quarten, oder Terzen.

Eine solche Berechnung der Schwingung-Zahlen geschieht durch die Logarithmen sehr leicht.

Logarithmen sind, Zahlen nach arithmetischer Reihe, welche die Anzahl der Verhältnisse in einer geometrischen Reihe angeben.

Sie erleichtern die Rechnungen, vorzüglich mit grossen Zahlen, ungemein, welches weiter auszuführen, hier nicht der Ort ist.

Ich will zuerst die Zahl der Schwingungen aller Töne in einer Octave nach geometrischer Progression, der wirklichen und besten Stimmung, angeben.

Man weiss, dass das zweygestrichene F, 692 Schwingungen macht, nämlich Doppelschläge, in einer Secunde. Manchem Leser wird es nicht unangenehm seyn, die Benennungen der verschiedenen Octaven einzuschalten.

Die tiefsten Töne, welche bekannt und dem Ohre hörbar sind, nennen wir Contratöne.

Auf dem Klaviere oder Forte-Piano bestehen diese Töne gewöhnlich nur aus F, G, A, H, mit den zwischenliegenden halben. Jenes untere F macht 43 Schwingungen.

Die folgende Octave wird die grosse Octave genannt, weil sie anfänglich mit grossen Buchstaben bezeichnet wurde. Sie geht von dem tiefsten C im Basse, welches 64 Schwingungen macht, bis zum folgenden mittlern.

Dann kommt die kleine Octave, welche vom mittlern C (129 Schwingungen) des Basses, bis zum obern C desselben geht.

Die unterste Octave des Diskants wird die eingestrichene genannt. Sie fängt an mit dem untersten C (259 Schwingungen) des Diskants, welches nach dem Violin-Schlüssel unter den Linien steht.

Wenn die Töne dieser Octave mit Buchstaben bezeichnet werden, so wird ein Strich über oder unter die Buchstaben gesetzt.

Digitized by Google

Die folgende Octave wird die zweygestrichene genannt, und zu den Buchstaben werden zwey Striche gefügt. Das untere C derselben hat 519 Schwingungen.

So wird jede höhere Octave mit einem Strich mehr bezeichnet, und dem gemäss benannt.

Die dreygestrichene Octave fängt mit dem C von 1038 Schwingungen an, die viergestrichene mit jenen von 2076 Schw.; die fünfgestrichene mit dem, von 4152 — etc.

Die höhere Octave jenes = F macht also 1584 Schwingungen.

Der Logarithmus von 1384 ist:	3,14114
Davon wird der Logarithmus — von 692 —	2,84011
abgezogen. Es bleibt: —	30103
welcher Rest mit 12 getheilt wird, indem wir 12 Glieder zwischen diesen beyden Tönen haben müssen — macht:	2508½

Dieses $\frac{1}{12}$ wird zu dem Logarithmus der ersten Schwingung-Zahl, dann jedesmal zum kommenden Product gefügt. Z. B.:

Logarithmus von 692 ist	2,84011	= 692 F =
hierzu —	2508½	
	2,865191½	
Dieses ist der Logarithmus von —		733 Fis.
hierzu —	2508½	
	2,89028	Logar. v. 778 - G.
	2508½	
	2,91536½	Logar. v. 823 - Gis.
	2508½	
	2,94045 -	Logar. v. 872 - A.
	2508½	
	2,96553½	— 924 - B.
	2508½	
	2,99062	— 978 - H.
	2508½	
	3,01570½	— 1037 - C.
	2508½	
	3,04079	— 1098 - Cis.
	2508½	
	3,06587½	— 1164 - D.
	2508½	
	3,09096	— 1233 - Dis.
	2508½	
	3,11604½	— 1306 - E.
	2508½	
	3,14113	— 1384 - F.

So haben wir die Zahlen der Schwingungen in einer, nach geometrischen, d. h., immer gleichen Verhältnissen zunehmenden Reihe von allen Tönen gefunden.

Die arithmetische Reihe giebt uns den Accord und die *ganze* natürliche Tonleiter.

Der Accord ist nicht in einen Dreyklang eingeschränkt, sondern er ist unendlich. Wol aber gebraucht man nur die ersten Töne, weil solche hörbarer sind, als die folgenden, und letzte zu nahe zusammenlaufen, welches dem Ohre wehe thut.

Es giebt fast keinen Misslaut, als den, welcher aus dem gleichzeitigen Anschlage zweyer unmittelbar neben einander liegenden Töne, z. B. c-cis entstehet. Entfernt von einander gehalten, können c-des in dem 5-Klange c, e, g, b, des, gehört werden.

Wenn eine Saite mit 692 Schwingungen den Ton F = bildet, so schwingt ihre Hälfte noch einmal so oft, und giebt in 1384 Schwingungen den Ton F ≡, die Octave des ersten. Es ist bekannt, dass eine angespannte Saite in allen ihr möglichen gleichen Theilen erzittert; nämlich, dass solche Theile hin und her schwingen, die Enden oder Puncte dieser Theile aber in Ruhe bleiben.

Man nennt solche Enden oder Puncte, Knoten. Man hat die Versuche gemacht, auf solche Stellen Papierchen zu legen, welche in Ruhe liegen bleiben, während der Theil erzitterte. Je kürzer ein solcher Theil ist, desto schneller sind die Schwingungen, und desto höher der dadurch hervorgebrachte Ton. Bey Blasinstrumenten entspricht die eingeschlossene Luftsäule jener Saite, welche Luftsäule durch angebrachte Löcher immer verkürzt werden, und also der höhere Ton hervorgebracht werden kann.

Da nun bey verdoppelter Schwingung der Octave der zweyte Knoten der Schwingungen allemal mit der, des Grundtons, zusammentrifft: so wird eine regelmässige Verschiedenheit bey dem Zusammenklange erzeugt, welches dem Ohre angenehm ist. Daher giebt der Grundton, mit seiner Octave zusammen angeschlagen, einen angenehmen Wohlklang, welchen man Consonanz zu nennen pflegt.

Wir gehen fort in der Eintheilung der Saiten:

Der dritte Theil derselben macht dreymal so viel Schwingungen, als die ganze Saite; also:

3mal 692 = 2076.

Digitized by Google

Wir nennen diesen Ton C, und die Quinte des vorhergehenden F; letzteres, weil er der fünfte Ton in der gewöhnlichen Tonleiter ist, wenn F zum Grundton angenommen wird.

Der 3te Schwingung-Punkt der Quinte trifft also mit dem Knoten des Grundtons zusammen, wenn diese Töne zugleich angeschlagen werden. Es entsteht regelmässige Verschiedenheit bey der Einheit, welches gefällt.

Die Quinte also und ihr Grundton bilden einen angenehmen Zusammenklang; welchen beyden Tönen noch der in tieferer Octave, wovon wir ausgingen, hinzugesetzt werden kann. Wir haben also schon einen Accord, der aus dem Grundton, dessen Octave und der Quinte der letztern besteht.

Wir hatten bey der Entwickelung der ganzen Tonreihe nach geometrischer Progression das C ≡ zu 1037 Schwingungen gefunden. Zufolge unsrer jetzigen Darstellung nach arithmetischen Reihen müsste es 1038 Schwingungen (die Hälfte der 2076 Schwingungen, da es die untere Octave davon ist) machen.

Weshalb eine Stimmung nach völlig reinen Quinten nicht möglich ist, indem die Töne in allen Verhältnissen, bald als Quinte, bald als Terze, Quarte, Secunde etc. in unserm Tonsystem gebraucht werden müssen. Chladni hat dieses vollkommen bewiesen.

Fortgehend in unsrer Entwickelung macht der vierte Theil der Saite 4mal 692 Schwingungen = 2768.

Also noch einmal soviel, als das letzte F, folglich noch eine Octave des Grundtons. Unser Accord besteht jetzt schon aus den Tönen

F, F, C, F.
= ≡ ≡ ≡

wovon das Vorhergesagte gilt.

Ein jeder Ton solches Accords macht für sich mit jedem andern Tone oder mehren anderen Tönen aus diesem Accorde einen Wohllaut.

Man kann deshalb einzelne Töne aus solchen Tonverbindungen weglassen.

Aus obigem erhellet, dass Octaven und Quinten Wohllaut bilden.

Jeder Ton kann in beliebigen Octaven genommen werden.

Das Verhältnis des F zu C, wenn nämlich das F höher liegt als C, ist eine Quarte. Demnach bildet auch die Quarte einen Wohllaut, und ist nur die umgekehrte Quinte, indem jenes F, welches bey der Quinte den Grundton macht, bey der Quarte eine Octave höher genommen, und alsdann C als Grundton angesehen wird.

Fortgehend macht der 5te Theil der Saite, 5mal 692 = 3460 Schwingungen. Wir nennen diesen Ton A ≡ u. die grosse Terz von F, weil er in der gewöhnlichen Tonleiter von F der dritte Ton ist.

Dieses ist ein neues Tonverhältnis, und das wichtigste. Es enthält den grössten Wohllaut.

Von 3460 ist die untere 8 - 865.

In der geometrischen Reihe macht dieser Ton 872 Schwingungen; dort ist er also etwas höher, als in der arithmetischen.

Wir haben also jetzt eine Tonverbindung von

F, F, C, F, A.
= ≡ ≡ ≡ ≡

Der 6te Theil der Saite macht 6mal 692 Schwingungen = 4152. Also noch einmal so viel, als jenes C ≡ von 2076 Schwingungen; wir nennen es abermals C und zwar ≡.

Jetzt haben wir den vollständigen, sogenannten harten Dreyklang entwickelt, nämlich:

F, F, C, F, A, C.

Die Töne F. A. C. bilden ihn, in so fern F zum Grundtone genommen wird. Auf diesen Verhältnissen beruhet alle wohllautende Verbindung der Töne. Jeder Ton unsers Tonsystems kann zum Grundton angenommen, und jenes Verhältnis darauf ausgeübt werden.

Man sieht, dass sich die Zahl der Schwingungen in dieser fortschreitenden Reihe verhält, wie die arithmetische Reihe 1, 2, 3, 4, 5, etc. indem immer 692, die Zahl der ersten Schwingungen, zu dem Product hinzugesetzt wird.

Wenn man also den Grundton mit 1 bezeichnet, so kann obiger Accord bezeichnet werden:

1, 2, 3, 4, 5, 6.
F, F, C, F, A, C.

Wir haben das Verhältnis von F zu A, eine Terze genannt, und zwar eine grosse. Jenes von A zu C ist abermals eine Terze, aber eine kleine, weil das Verhältnis von 5 zu 6 kleiner ist, als das von 4 zu 5.

Das Verhältnis der letzten Quinte F zu C 4 — 6 ist genau dasselbe, wie das der ersten

F zu C 2 — 3.

Digitized by Google

Wir haben bekanntlich nur zwey Tonarten, eigentlich Tongeschlechte. Sie beruhen auf den eben entwickelten Verhaltnissen. Die harte Tonart — wenn die grosse Terze, z. B. F — A zum Grunde gelegt wird. Die weiche Tonart — wenn das kleine A — C die Basis ist.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Mayland. Um, was ich Ihnen im Lauf der gewöhnlichen hiesigen Ereignisse u. in meinen gewöhnlichen Berichten zu melden habe, nicht zu sehr durch ein ungewöhnliches Ereignis zu trennen, schreibe ich heute über dieses allein; nämlich über *Madame Catalani in Mayland.* Während wir diese berühmte Sängerin noch in Deutschland glaubten, kam sie unvermuthet in der zweyten Hälfte Novembers hier an; allein die gleich nachher eingetroffenen bayrischen Zeitungen erklarten uns die Sache. In allem gab diese Künstlerin hier sechs Concerte, nämlich eins im k. k. Conservatorium, und fünf im grossen Theater alla Scala, wovon das letzte zum Vortheil der Armen. Folgendes giebt die Uebersicht dieser Concerte:

Den 25sten Nov. im Conservatorium. Das Eintrittsbillet kostete zehn italienische Lire (ungefähr vierthalb Gulden). Obschon man vier Tage vorher die Billete vertheilte und der Concertsaal 450 Individuen fassen kann, so wurden doch in allem nicht mehr, als 300 Billete abgesetzt. Mad. C. sang in diesem Concerte zwey Arien von Portogallo: *Della tromba il suon guerriero* — und: *Frenar vorrei le lagrime* — sodann Variationen auf das Thema: *Nel cor più non mi sento*, und hatte sehr vielen Beyfall, wiederholte auch auf Verlangen die Variationen. Die Instrumentalstücke waren von Kunzen, Haydn, Beethoven und Rossini. (Mad. C. äusserte, sie hätte noch nie so wohlfeil gesungen).

Den 4ten Dec., im grossen Theater alla Scala. Der Eintritt kostete 5 italien. Lire, (weniger, als einen österreichischen Thaler) und auf der obersten Gallerie zwey italien. Lire. Das Theater fasst ungefähr 4000 Individuen: es wurden aber blos 1800 Billete abgesetzt. Die Sängerin liess sich hören mit einer Arie von Puccita: *Deh frenate oh Dio le lagrime* — mit einer andern v. Zingarelli: *Ombra adorata aspetta* — und mit obbenannten Variationen, welche wiederholt werden mussten. Mad. C. hatte abermals vielen Beyfall, machte aber keinen *furore.* Die Instrumentalstücke waren von Kunzen, Haydn und Beethoven.

Den 8ten Dec., ebendaselbst. Obwol es Feyertag war, so wurden doch nur 1010 Billete abgesetzt: das Theater war aber ziemlich voll, weil man Freybillete vertheilte. Wir hörten heute abermals obige Arie: *Della tromba* — sodann eine von Mayr: *Ah quanto l'anima* — und Variationen über das mozartische Thema: Das klinget so herrlich —, welche, ungeachtet dass sie nicht gefielen, doch wiederholt wurden. Die Instrumentalstücke waren von Haydn, Weigl und Romberg. Die Sängerin hatte heute nicht sehr vielen Beyfall, und da sie einsah, dass sie *allein*, und noch dazu mit blossen *drey* Stückchen in Mayland keinen Enthusiasmus errege, und die folgende Akademie leer zu finden Gefahr laufe: so nahm sie ihre Zuflucht zu mehren und auch concertanten Stücken.

Den 12ten Dec., ebendaselbst. Mad. C. sang die Arie: *Son regina* — v. Portogallo, welche den berliner und hamburger Zeitungschreibern so sehr imponirte, zu Mayland aber sehr kalt aufgenommen wurde; sodann Variationen über das Thema von Millico: *Sul margine d'un rio* — (diese wurden wiederholt;) ein Terzett von Puccita: *Dolce tranquillità* — ein artiges Sätzchen, das sich einigemal gut anhören lasst; (es wurde wiederholt;) endlich ein Terzett von Guglielmi: *Che momento non pensato* etc., jenes, mit ihrer Schülerin, Miss Corri, und Hrn. Galli, dies mit den Hrn. Galli und Remorini. Die Instrumentalstücke waren von Krommer, Haydn, Mozart und Mayer. Eintrittsbillete wurden gegen 1500 abgesetzt, und der Beyfall war im Ganzen ziemlich lebhaft, aber niemals *furore.*

Den 15ten Dec. Mad. C. sang eine Arie von Cimarosa: *Quelle pupille tenere* — nicht zum besten und mit nicht sonderlich grossem Beyfall; ein Duett aus Mozarts Figaro: *Che soave zeffiretto* — mit Miss Corri, und wurde halb ausgezischt; Variationen über ein Thema von Millico: *Stanco di pascolar le pecorelle* — die, ungeachtet ihrer gänzlichen Unbedeutenheit, wiederholt werden mussten, was den Meisten Aerger verursachte; das Duett aus Mozarts *Don Juan: La ci darem la mano* — mit Hrn. Galli, welches abermals, ohngeachtet es schlecht gesungen, doch wiederholt wurde; und

endlich obbenanntes Terzett von Puccita: *Dolce tranquillità.* — Die Instrumentalstücke waren von Gluck, Mozart und Rolla. Eintrittsbillete wurden ungefähr wie das vorigemal abgesetzt.

Den 18ten Dec. Zum Vortheil der Armen. Die Sängerin liess sich hören mit der bekannten Arie von Pär: *Su Griselda;* in einem Duett von Guglielmi: *O cara d'amore* — mit Hrn. Galli; mit den Variationen auf das Thema: *Nel cor più non mi sento* etc.; in einem Duett von Paisiello: *Per marito a Ussignoria*, mit Hrn. Remorini; mit einer Arie von Puccita: *Tenero oggetto*—in einem Terzett von ebendemselben: *Che momento inaspettato* etc. mit den Hrn. Galli und Remorini; und hatte nicht immer vielen Beyfall. Es sind in allem etwas über 1500 Thaler eingegangen.

Man hat die Bemerkung gemacht, dass Mad. C. in ihren fünf Concerten, nach Abrechnung der Unkosten, keine 4000 Thaler eingenommen habe.

Wie wurde nun diese berühmte Sängerin in Mayland aufgenommen? Die Antwort lässt sich mit wenigen Worten sagen: einige Mal mit vielem Beyfall, einige Mal mit sehr vielem Beyfall, niemals aber mit grossem Enthusiasmus und *furore;* ja hin und wieder nahm man ihren Gesang etwas kalt auf; u. vielleicht das erste Mal in ihrem Leben wurde hier in Mayland bey demselben gezischt, wie dies oben beym mozartischen Duett schon bemerkt ist: wozu aber, wie es scheint, das gar zu kleine Stückchen, und die nicht besonders gute Uebereinstimmung beyder Stimmen vieles beytrugen. — Ein sehr grosser Theil der Mayländer verhält sich bey dieser Sache unparteyisch: erkennt die Catalani, in Betreff ihrer sehr schönen, geläufigen, an Modulationen reichen Stimme, die sich besonders gut auf unserm grossen Theater ausnimmt, als eine seltene Sängerin an, vermisst aber bey ihr im Ganzen den schönen, einfachen, zum Herzen sprechenden Gesang, weshalb sie eben die meisten Zuhörer zu Ende des Concerts kalt entlässt. Oft konnte sie mit all ihren tausend Noten und Nötchen nur sehr Wenigen Beyfall ablocken. Das herrliche mozartische Duett: *La ci darem la mano* — machte sie fast ungeniessbar durch gemeine, verbrauchte, nichtssagende Zierrathen, und wurde hierin von dem einfach schönen Gesange der Correa weit übertroffen. Viele Zuhörer lernten hieraus, wie man Mozart singen müsse.

Folgendes Schriftchen erschien hier im Druck beym Buchhändler Stella, am Tage des 2ten Concerts der Mad. C.: *I giudizj dell' Europa intorno alla Signora Catalani, ossia: Articoli concernenti il merito musicale di lei, tratti dalle più riputate opere periodiche di Londra, Parigi, Berlino, Amsterdam, Lipsia, Amburgo, Annover* etc. *con un breve compendio della sua vita.* Der Titel sagt, was die Schrift enthält. Die Urtheile aus den letztern fünf Städten sind aus der leipziger musikal. Zeitung entlehnt, und der herrliche Aufsatz aus Leipzig, mit A. W. unterzeichnet, wurde auf 12 Octav-Seiten im Ganzen ziemlich gut im Auszuge geliefert; auch das hamburger Urtheil, von Hrn. Schwenke, wurde, die Stelle über die Temperatur ausgenommen, fast ganz gegeben. Niemand wagte gegen diese beyden Urtheile etwas zu schreiben. Jenes, von Leipzig, fand, wie natürlich, bey den Meisten vielen Beyfall; auch Hrn. Schwenke's Urtheil missfiel nicht, und machte besonders bey den vielen Gegnern, welche Mad. C. heimlich u. öffentlich in Mayland hat, viele Wirkung. Späterhin erschien eine zweyte Auflage dieses Schriftchens; da diese aber von Hrn. Valabregues, dem Gemal der Mad. C., veranstaltet wurde, so tischte man darin, wie sich das von selbst versteht, blos Lobsprüche auf; das Urtheil aus Leipzig wurde abgestutzt, und jenes, von Hamburg, ganz weggelassen. Das Büchlein drückt sich hierüber folgendermassen aus: „Wir lassen den Artikel aus Hamburg darum weg, weil Hr. Schwenke, welcher von der Mad. C. ihre Concerte zu dirigiren, als unfähig erklärt wurde, (!) aus Rache jenen Artikel in die musikal. Zeitung einrücken liess.“ Hoffentlich wird sich Hr. S., wenn er es anders der Mühe werth hält, gegen diese Verläumdung vertheidigen. In dieser 2ten *vermehrten* Auflage befinden sich noch andere schmeichelhafte Urtheile über die Sängerin aus dem *Journal des débats* und der mayländer Zeitung, sodann ein in letzter Zeitschrift abgedrucktes Schreiben aus Berlin, vom 20sten October 1816, vom Hrn. Grafen Brühl, in welchem der Künstlerin die Mittheilung geschieht, dass S. Maj., der König von Preussen, derselben die grosse goldene Medaille der berliner Akademie der Künste und Wissenschaften verliehen, die sie auch bereits erhalten hat; ferner ein zweyter, schmeichelhafter Brief von einigen Lehrern des hiesigen Conservatoriums, der aber als kein förmlicher Brief dieses k. k. Instituts betrachtet werden kann, da er weder vom Director, noch vom Censor desselben, u. nicht einmal v. Rolla unterschrieben

Digitized by Google

ist. Dass man übrigens in dieser 2ten Auflage sehr pralerisch auftreten wollte, und z. B. anführen, dass Mad. C. bey der Königin von Niederland gespeiset, von den königl. preuss. Prinzen in ihrer Loge besucht worden, dass sie Millionen den Armen eingetragen habe, und dergleichen mehr, ist hier Jedermann bekannt: allein der Abdruck unterblieb, eben so, wie der, ihrer Erklärung über den bewussten Vorfall in München. Ueberhaupt missfielen hier gewisse Eigenheiten dieser Sängerin; z. B. dass, wenn sie ein Concert für die Armen giebt, was allerdings Dank verdient, aber wenigstens ihr nichts kostet, sie selbst dies mit Pomp ankündigt, und es *generosa idea* u. dgl. nennt etc. Was nun die Erklärung der Mad. C. über jenen münchner Vorfall anbelangte, so wurde sie in der genueser Zeitung vom 4ten Dec. abgedruckt, und enthält im Wesentlichen Folgendes: „Um einige in den auswärtigen Zeitungen über meinen letzten Aufenthalt in München enthaltene Nachrichten zu berichtigen, erkläre ich, dass es falsch sey, als hätte ich bey Hofe nicht singen wollen, sondern eine Unpässlichkeit verhinderte mich daran — — Zwar musste ich mich von den Tribunen entfernen; allein S. Maj. der König bedauerten hernach diesen Vorfall, mit dem Bedeuten, dass Sie es nicht gewusst, ich sey es gewesen — — Ich kann mir keine Vorwürfe machen, im mindesten den kön. bayrischen Hof beleidigt zu haben — Lebenslang werde ich nie vergessen die ehrenvolle Aufnahme, die mir bey vielen europäischen Höfen zu Theil geworden. — — Eine Unpässlichkeit (noch eine!) war die Ursache, dass ich mich von München aus nach Italien und nicht nach Wien begab." Unterschrieben: Angelica Catalani. — Was man hier, in Mayland, anders erfahren, wird man auch anderswo anders wissen. — Diese Künstlerin verlässt, dem Vernehmen nach, Italien zu Ende dieses Monats, und kehrt über Turin nach Paris zurück. Sie hat, wie das aus meinem einfachen, treuen Berichte zu ersehen ist, hier im Allgemeinen keinen *furore* gemacht, weil man einen Pachiarotti, Marchesi, Crescentini, David, eine Banti, Billington u. a. m. kennt; weil Mad. C. überhaupt keine ihr eigene Methode, ihr eigene Schule des Gesangs, wie obige Sänger, zeigt; weil sie, obwol in Concertmusik, doch äusserst selten einfach schönen, affectvollen Gesang hören liess, keine gute Aussprache besitzt, und fast alle Recitative als nichts behandelt. Sie bleibt aber bey dem allen eine seltene Sängerin, die jedoch, um bewundert zu bleiben, nicht oft gehört werden darf, weil sie sonst, bey allem Reichthum künstlicher Details, im Ganzen sehr monoton wird, und man, ohngeachtet ihrer gewandten Galanterie im Gesang, ihre innere Kälte bemerkt und fühlt. Am vorzüglichsten sang sie wol hier die Variationen über: *Nel cor più non mi sento* etc. Was eben bey so einem artigen, kleinen Stück sich anbringen u. zeigen lässt, das brachte sie an und zeigte es in seltener Vollendung.

Dass übrigens die meisten Zeitungsartikel über diese Sängerin äusserst übertriebene Lobsprüche und ganz einseitige Urtheile, nicht selten auch widrige Schmeicheleyen, deren unreiner Ursprung kaum zu verkennen ist, enthalten, ist hier Jedermann bekannt; der Kunstverständige findet sie lächerlich und abgeschmackt, und selbst auf die Menge haben sie wenig Einfluss. — Die Composition der meisten Stücke, mit denen sich Mad. C. in Mayland producirte, namentlich von Puccita, Portogallo etc. gefiel nicht.

Berlin. Uebersicht des Dec. Den 11ten gab man zum erstenmal und seitdem noch einigemal mit grossem Beyfall der, auch hier sehr zahlreichen Freunde der niedrigen Komik: *Frau Russkachel*, oder *die betrogene Stiefmutter*; komisches Singspiel in einem Aufzuge, mit Musik von F. von Drieberg. Es ist ein leichter, aber lang und breit ausgedehnter Schwank, mit gefälliger Musik. Hr. Devrient als dicke Schornsteinfegerwitwe, Frau Russkachel, bewährte aufs neue seine Meisterschaft in Kleidung und komischem Spiel. Besonders gefiel die Introduction, und der Aufwärterin, Susanne, (Mad. Eunike) Lied: Auch ich war in jüngern Jahren etc. Denselben Abend blies Hr. Friedrich Belcke aus Altenburg, Mitglied des Orchesters zu Leipzig, ein Potpourri für die Bassposaune, comp. von C. Meyer. Er zeigte grosse Fertigkeit, und sicheres Treffen der entferntesten Töne in Höhe und Tiefe auf diesem ungefügigen und undankbaren Instrumente, das besonders im schönen Adagio dem Horn ähnlich tönte. Eben diese Fertigkeit bewies er auch in dem am 30sten gegebenen Concerte, in dem er, ausser jenem auf Begehren wiederholten Potpourri, auch eine von Carl Meyer componirte Phantasie und Concert-Polonoise auf seinem Instrumente

Digitized by Google

blies. — Den 12ten gab der Hr. Kapellm. B. Romberg Concert. Er spielte ein Violoncellconc. aus E moll, ein Divertimento u. ein Capriccio über polnische Nationallieder und Tänze, von seiner Composition, auf eine des Meisters würdige Art. — Vorgestern trat Hr. Rebenstein in Weigls *Dorf im Gebirge* nach einer sehr langen Abwesenheit als Maler Dolce wieder auf. Mehre Straftöne mischten sich in seine Entschuldigung und sein Versprechen, durch Anstrengung seiner Kräfte und Gaben das Versäumte wieder einzuholen. — Mad. Seidler ist am 4ten und 10ten als Edile in Isouards *Joconde*, am 7ten als Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris*, u. am 23sten als Rosine in Paisiello's *Barbier von Sevilla* mit allgemeinem Beyfall aufgetreten. — Hr. Wild ist vor seiner Abreise noch am 1sten als Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, am 4ten und 10ten als Joconde in Isouards Oper dieses Namens, und am 7ten als Johann von Paris in Boyeldieus Singspiel dieses Namens mit Beyfall aufgetreten.

Am 1sten Dec. starb am Brustkrampfe im 65sten Lebensjahre, der kön. pensionirte Kammermusicus, Carl Franz Benda.

Bemerkung.

Auch der selbstthätigste Geist will Veranlassung, Aufmunterung, Anstoss. Verschieden wirken in dieser Hinsicht die Beyspiele ähnlicher Anstrengungen. Das Mittelmässige, das Schlechte ermuthigt den Künstler, den Dichter etc., durch ein Besseres ehrenvollere Kränze zu erwerben; es söhnt ihn mit sich selbst aus, wenn er zu eifrig nach einem fürjetzt noch unerreichbaren Ziele strebte, u. endlich das Zutrauen zu sich selbst, zu seinem Kunsttalent verlieren wollte. Aber es indignirt ihn, wenn er sieht, wie die Welt dem Mittelmässigen, dem Schlechten, als wäre es ein Rechtes u. Gutes, huldigt, oder wenn es ihm gar in den Weg tritt, und den Lohn u. Dank, den er verdienen könnte, vorwegnimmt; es erschlafft sein Streben, wenn er die Nachfrage nicht mehr höher, als nur nach solchem Mittelgut gehen sieht; es erlahmt ihn, wenn er lange nur dieses, und nicht das Bessere, Höhere zu geniessen bekommt. Es wirkt auf das bessere Talent, anfänglich als Gegensatz, zuletzt aber doch direct.

Das Gute, Meisterhafte, belehrt, befriedigt, integrirt. Es giebt für den gebildeten Geniesser, so wie für den Künstler selbst, keine erfreulichere Erscheinung, als wenn er das Klassische von seiner Nation, von der Mitwelt geschätzt und würdig genossen sieht; und wenn es angenehm ist, in guter Gesellschaft zu leben, so ist es erhebend, zu wissen, dass die Nation im Ganzen sich als gute Gesellschaft darstelle, wenn es auf Würdigung der Erzeugnisse ihrer Meister ankommt.

Aber eben dieses höchste Gelungene kann auch dem Anstrebenden viel Bekümmernis machen, wenn er noch durch eine zu grosse Kluft sich davon getrennt fühlt. Es führt ihn zuweilen irre, besonders wenn er mehr Talent als Genie besitzt, weil er, statt durch seine eigenthümliche Kraft steigend Besseres zu versuchen, sich mit Gewalt an jenes ansangt, und nun vielleicht ein blosser Nachahmer der äussern Form desselben wird.

Kurze Anzeigen.

1. *Grand Trio pour le Pianoforte, avec accomp. de Violon et Basse, comp. — — par Helene Liebmann, née Riese.* Oeuvr. 11. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)
2. *Grand Trio etc.* Oeuvr. 12. (Pr. 1 Thlr.)

Lebhaftigkeit und Gefälligkeit im Ausdruck, Gewandtheit in mancherley, besonders laufenden, oder sonst rauschenden Passagen, und was von einem fertigen, in gewissem Sinne brillanten Spiel auch auf Composition einfliesst, besitzt man, wie die Verf.in, das Talent, sich leicht in Noten auszudrücken: dies wird diesen, wie einigen der frühern Werke der Verf.in, manche Freunde und noch mehr Freundinnen unter geschickten Liebhabern und Liebhaberinnen werben; diese aber werden sich gewiss damit gut unterhalten, besonders wenn sie selbst spielen, nicht blos zuhören. Denn die Verf.in weiss sie stets reichlich, vornämlich die Klavierspielerin, und doch so zu beschäftigen, dass alles von selbst in die Finger fällt, und doch nach 'was, ja hin und wieder fast wie ein Concert (von Steibelt und dgl.) klingt. Selbst der Kenner, ist er ohne Pedanterey, wird so etwas, von jungen Personen rasch und nett vorgetragen, meist lieber hören, als manches trockene,

Digitized by Google

unmelodische, mit ängstlich zusammengesuchten Modulationen quälende Stück, das grosse Ansprüche macht, und wie, erst zerhackt, dann wieder zusammengequirlt klingt. Von Kunst, im höhern Sinne des Worts, ist hier freylich nicht die Rede, sondern nur von muntrer, angenehmer Unterhaltung: es ist aber der Verf.in zuzutrauen, dass sie das selbst zugestehen werde, und jene nur nicht beleidigen, diese aber befördern wolle. Und das erfüllt sie wirklich.

Air, schöne Minka — avec Variations pour le Pianoforte, accomp. de 2 Violons, Alto et Basse — — par Aloyse Schmitt. No. 5. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 45 Xr.)

Die schöne Minka ist, wie man siehet, noch immer auf dem Tapet. Hier hat sich ein Freund an sie gemacht, der ihr wirklich 'was zu Gute gethan. Nach kurzer Vorbereitung lässt er sie selbst auftreten, dann in sechsmal verändertem, reichem, und einigemal wirklich originellem, dabey stets ihrem Charakter gemässem Schmuck sich zeigen, und endlich mit einem ziemlich brillanten Abgang sich empfehlen. Wer ihr die Hände bietet, oder auch sonst auf sie achtet, wie sie nun hier erscheint, wird gewiss mit ihr und ihrem Freunde zufrieden seyn. Zu jenem wird kein ausserordentliches Vermögen, wol aber eine nicht eben gewöhnliche Delicatesse der Behandlung nöthig seyn. Die vier Begleiter haben zwar nur leichte und untergeordnete Rollen: stehen aber nicht müssig dabey und gruppiren sich gut um die Hauptperson.

Das Veilchen, für eine Singstimme, vom Klavier und einer Violine begleitet — — von Jos. Schnabel, Kapellm. in Breslau. Breslau, b. Förster. (Pr. 8 Gr.)

Eine sehr anmuthige Kleinigkeit, wie sie nur ein Mann liefern kann, der, neben einem schönen Talent für Melodie, auch Grösseres in der Ausarbeitung zu leisten gewohnt ist. Der angenehme Text wird in ausdruckvollem Gesang vorgetragen; die Violin schlingt sich melodisch um denselben; das Pianoforte enthält keineswegs alltägliche, sondern gewählte, bedeutende Harmonie. Alle drey Stimmen sind in gutem Verhaltnis, und bilden ein, leicht ausführbares, aber anziehendes Ganze.

Caprices pour le Violon, par Henri Präger. à Leipzig, chez Breitkopf et Hartel. (Pr. 18 Gr.)

Ein geschickter, tüchtig geübter Geiger, der sich selbst unterhalten und zugleich nützlich fördern will — vornämlich in sehr ungewöhnlichen, künstlichen Lagen u. möglichster Vollstimmigkeit — der wird Hrn. Pr. für diese Arbeit danken, die nur ein gewandter, sehr fleissiger Künstler, und ein überaus geschickter, routinirter Geiger so liefern konnte.

Merkenstein nächst Baden, ein Gedicht — — v. Rupprecht, für Gesang mit Begleitung des Pianoforte, in Musik ges. von Ludwig van Beethoven. 100tes Werk. Wien, b. Steiner. (Pr. 4 Gr.)

Ein freundliches, sehr artiges Liedchen, äusserst leicht und gefallig für zwey Singstimmen u. das Pianoforte gesetzt. Der erste Sänger braucht nur acht, der zweyte nur fünf Töne, und der Spieler fast nur einige Accorde, in der Gewalt zu haben: und doch werden sie, machen sie ihre Sache hübsch, gewiss überall mit Vergnügen gehört werden.

Leyer u. Schwert. Gesänge mit Begl. des Klaviers oder der Guitarre, von Gottfr. Weber. 21stes Werk, 4ter Heft. Bonn und Köln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Die drey ersten Hefte sind in diesen Blättern ausführlich beurtheilt worden: dieser vierte, der nur drey Lieder enthält, kann desto kürzer erwähnt werden, da er in jeder Hinsicht jenen ähnlich ist. Das dritte Lied, ein Rundgesang, scheint Ref. zu den ausgezeichnetsten der ganzen Sammlung zu gehören.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten Januar. N°. 4. 1817.

Die Progressionen der Mathematik, einzige Grundlagen der Tonlehre.

Beschluss aus der 3ten No.

Ich will in der Entwickelung des ganzen, unendlichen Accordes, welcher auch die vollständige, natürliche Tonleiter bildet, fortgehen. Ich brauche nicht zu sagen, dass diese Tonleiter sich stets auf jenen Grundton beziehe, und auf jedem Tone eine Tonreihe nach gleichen Verhaltnissen gebildet werden kann.

Der 7te Theil der Saiten macht 7mal 692 Schwingungen.

oder jenen	4152
und	692
	4844

Also die untere Octave — 2422 1211 =

Genau haben wir diesen Ton, welchen wir Es nennen, in unserm, nach geometrischen Reihen bestimmtem System nicht. Wir nehmen aber dafür den nächst beykommenden, jenes Dis oder Es, welches 1233 Schwingungen macht.

Wir haben nun den schönen, wohllautenden Vierklang F, A, C, Es. Weil aber dieses Es nach unserm Tonsystem nicht ganz rein ist, so verlangt das Ohr, obschon es durch diese kleine Unregelmässigkeit angenehm vergnügt wird, Beruhigung, und wir müssen bald einen schicklichen Dreyklang folgen lassen, welches man auflösen nennt.

Der 8te Thl. der S. = 8mal 692 Schwing. 5536.

oder	4844
und	692
	5536

Untere 8ve — 2768 1684.

Also die Octave des letzten F, welches wir das 5 gestrichene F nennen.

Jetzt haben wir folgende Töne in 3 Octaven entwickelt:

1	2	3	4	5	6	7	8
F,	F,	C,	F,	A,	C,	Es,	F.

Man sieht, dass die Octaven bey beyden Entwickelungen nach arithmetischen u. geometrischen Reihen übereinstimmen, wenn man von demselben Grundtone ausgeht. Wir wollen noch eine Octave entwickeln, und die Töne, welche erscheinen, mit jenen der geometrischen Reihe vergleichen.

Der 9te Theil der Saiten macht

9mal	692	Schwingungen
oder	5536	
und	692	
	6228	

Zweygestrichene Octave — 778.

Wir nennen diesen Ton G, und die Zahl der Schwingungen stimmt genau mit jener, in der geometrischen Reihe.

Wir haben hiedurch den herrschenden Fünfklang erhalten, welcher in der harten Tonart auf der fünften Stufe liegt; nämlich:

F, A, C, Es, G.

Er besteht aus einer grossen Terze F, A; zwey kleinen A, C, und C, Es, dann noch einer grossen Es, G.

Die weiche Tonleiter hat in der zum Grunde liegenden Tonart dieses G nicht, sondern Ges, wodurch der schöne Fünfklang F, A, C, Es, Ges, entsteht, den ich den regelmässigen nenne; und welcher so häufig mit Weglassung des Grundtons gebraucht, und dann enharmonischer Accord genannt wird.

Digitized by Google

Ferner:

Der 10te Theil der Saiten 10mal 692 — 6920
oder 6228
und 692
6920 — untere 8 — 3460.

Also die Octave jenes A; kein neuer Ton.

Der 11te Theil der Saite, 11mal 692 — 7612
oder 6920
und 692
7612 in = Octave 951.

Dieser Ton ist gar nicht in unsrer Reihe, welche nach geometrischen Verhältnissen gebildet ist. Indessen macht B 924 Schwingungen, ist also niedriger; H 978 —; folglich höher.

Jener Ton von 951 Schwingungen liegt demnach zwischen B und H genau mitten inne.

Der 12ten Theil der Saiten, 12mal 692 — 8304 Schwingungen
oder 7612
und 692
8304 untere Octave 2076 —

also abermals C, die Octave jenes C, von 1038 Schw. Die Schwingungzahl stimmt fast genau mit der geometrischen Reihe überein.

Dieses C und jenes A vermehren den Accord nicht, weil sie schon darin enthalten sind in untern Octaven.

Der 13te Theil der Saite, 13mal — 692 — 8996
oder 8304
und 692
8996
in = Octave 1124.

Dieser Ton kommt D nahe, welches 1164 Schwing. in der geometrischen Reihe macht.

Der 14te Theil der Saite, 14mal — 692 — 9688
oder 8996
und 692
9688
in der untern Octave 1211.

Dis oder Es der geometrischen Reihe, macht 1233 Schwingungen; dieses ist kein neuer Ton, sondern die Octave jenes ersten Es.

Der 15te Theil der Saite, 15mal — 692 — 10,380
oder 9688
und 692
10,380
in der untern Octave 1297.

Sehr nahe dem E, welches 1306 Schwingungen nach geometrischen Reihen macht.

Der 16te Theil der Saite, 16mal — 692 — 11,072
oder 10,380
und 692
11,072
in der untern Octave 1384,

welches genau wieder die Octave des letzten F ausmacht.

Wir haben also nun den auf F ruhenden Accord nebst der grossen natürlichen Tonleiter von F entwickelt;

nämlich:

1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8.
F	F	C	F	A	C	Es	F.

9,	10,	11,	12,	13,	14,	15,	16,
G,	A,	zwischen B u. H	C,	D,	Es,	E,	F.

In dieser Tonleiter findet man die gewöhnliche Tonleiter der 3 nächstverwandten Tonarten, C, F und B; nämlich — C:

C, D, E, F, G, A, H, C.

Statt des Mitteltons No. 11 wird hierbey das etwas höhere H genommen;

in F:

F, G, H, B, C, D, E, F.

in B:

B, C, D, Es, F, G, A, B.

In beyden letzten wird für jenen Ton das B genommen.

Setzen wir obige Analyse fort, so macht der 17te Theil der Saiten
17mal 692 Schwing. = 11,764
oder 11,072
und 692
11,764 = Octave — 735,

welches mit den 735 Schwingungen des Tones Fis oder Ges fast genau übereinstimmt. Dieses giebt uns nun auch den vorhin erwähnten herrschenden Fünfklang in moll,

nämlich F, A, C, Es, Ges.

In diesem und dem vorhin erwähnten 5 Klange der Durtonleiter:

F, A, C, Es, G, sind die Verhältnisse aller brauchbaren Accorde enthalten.

Digitized by Google

F, A, C, giebt die Verhältnisse des harten Dreyklangs;

C, Es, G, des weichen Dreyklangs;

F, A, C, Es, des harten Vierklangs:

F, A, C, Es, G, des harten Fünfklangs;

F, A, C, Es, Ges, des Dominanten Fünfklangs in moll;

A, C, Es, Ges, des sogenannten enharmonischen Accords;

A, C, Es, des verminderten Dreyklangs. In jenem ganzen Accord der 16 No. findet sich auch der weiche 4-Klang, welcher auf der zweyten Stufe in Moll oft vorkommt, z. B. in B,

C, Es, G, B.

Da alle Accorde nur aus übereinander gehäuften Terzen bestehen, so werden die Zwischentöne, z. B. hier: F, und A, weggelassen.

Auch der übermässige 3-Klang, z. B.

Es, G, H.

wenn jenes No. 11, als H. modificirt wird.

Der 18te Theil der Saiten, 18mal 692 — 12,456

oder 11,764
und 692
12,456

= Octave — 778

genau die Octave des 9ten Theils — G.

Der 19te Theil der Saiten, 19mal 692 — 13,148

oder 12,456
und 692
13,148

= Octave — 821,

welches mit den 823 Schw. des Gis in der geometrischen Reihe stimmt.

Der 20ste Theil der Saiten, 20mal 692 — 13,840

oder 13,148
und 692
13,840

untere Octave — 865.

Die Octave des 10ten Thl. A.

Der 21ste Theil der Saiten, 21mal 692 — 14,532

oder 13,840
und 692
14,532

= Octave — 908,

welches dem B der geometrischen Reihe von 924 Schwingungen nahe kömmt, doch tiefer ist.

Der 22ste Theil der Saite, 22mal 692 — 15,224

oder 14,532
und 692
15,224

untere Octave — 951

liegt zwischen obigem B von 924 Schw. und H von 978 Schw.

Der 23ste Theil der Saite, 23mal 692 — 15,916

oder 15,224
und 692
15,916

untere Octave — 994

Nahe, doch höher als jenes H, von 978 Schwing.

Der 24ste Theil der Saite, 24mal 692 — 16,608

oder 15,916
und 692
16,608

untere Octave — 1038

genaue Octave des C, oder 12ter Theil.

Der 25ste Theil der Saite, 25mal 692 — 17,300

oder 16,608
und 692
17,300

untere Octave — 1081

Nahe dem Cis oder Des, von 1098 Schwingung.

Der 26ste Theil der Saite, 26mal 692 — 17,992

oder 17,300
und 692
17,992

untere Octave — 1124

genaue Octave des 13ten Theils, oder das D nach arithmetischer Entwickelung.

Der 27ste Theil der Saite, 27mal 692 — 18,684

oder 17,992
und 692
18,684

untere Octave — 1167

sehr nahe jenem D von 1164 Schwingungen in der geometrischen Reihe.

Der 28ste Theil der Saite, 28mal 692 — 19,376

oder 18,684
und 692
19,376

untere Octave — 1211

Octave des 14ten und 7ten Thl. — Es.

Digitized by Google

Der 29ste Theil der Saiten, 29mal 692 — 20,068
oder 19,376
und 692
20,068
untere Octave — 1254.

Die Töne kommen immer näher zusammen, und sind nicht alle mehr in unserm System enthalten.

Der 30ste Theil der Saiten, 30mal 692 — 20,760
oder 20,068
und 692
20,760
untere Octave — 1300
sehr nahe dem E 1306 Schw.

Der 31ste Theil der Saiten, 31mal 692 — 21,452
oder 20,760
und 692
21,452
untere Octave — 1340.

Der 32ste Theil der Saiten, 32mal 692 — 22,144
oder 21,452
und 692
22,144
untere Octave — 1384.
Genau die Octave des vorigen F.

Wir haben also als Fortsetzung jener ersten Tonreihe, und grossen Accordes, noch folgende Töne des Grundtons F, nach arithmetischer Progression entwickelt.

Der 17te der Saite gab fast genau Fis oder Ges.
- 18te - — - genau G.
- 19te - — - fast genau Gis oder As.
- 20ste - — - genau A.
- 21ste - — - war niedriger als B.
- 22ste - — - lag genau zwischen Bu.H, Octave jener No. 11.
- 23ste - — - lag höher als H.
- 24ste - — - fast genau C.
- 25ste - — - war nahe dem Cis oder Des.
- 26ste - — - nahe dem D nach arithmetischer Reihe.
- 27ste - — - fast genau D nach arithmetischer Reihe.
- 28ste - — - gab Es, die Octave des 14ten u. 7ten Theils.
- 29ste - — - nicht in unserm Tonsystem.
- 30ste - — - gab E. Octave des 15ten Theils.
- 31ste - — - ebenfalls nicht in unserm System.
- 32ste - — - genau F.

In dieser Stufen-Reihe haben wir noch die übrigen gebräuchlichen, sogenannten halben Töne unsers Tonsystems gefunden, nämlich:
Gis oder Aes,
Cis oder Des.

Mehre der höhern Töne, welche stets nahe zusammen laufen, und dem Ohre nicht mehr unterscheidbar bleiben, sind in unserm Tonsystem nach geometrischer Progression nicht ausführbar.

Es würde sehr leicht seyn, aus andern Tönen dergleichen Folgen zu berechnen.

Indessen ist obiges hinlänglich, die Verhältnisse, welche die arithmetische Reihe, und welche die geometrische giebt, gegen einander zu vergleichen, und darzustellen, dass die arithmetische Progression den unendlichen Accord, und zugleich die ganze, natürliche Tonleiter, dagegen die geometrische Reihe die vollständige chromatische Tonleiter, nämlich jene, welche aus allen gebräuchlichen Tönen, als C, Cis, d, dis, e, f etc. bestehet, in stets gleichen Verhältnissen durch alle Octaven hindurch, von der grössten Tiefe bis zum höchsten Ton giebt.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats December.

Hoftheater. Am 11ten wurde, nebst einem Ballete, eine kleine musikal. Akademie gegeben. Den Anfang machte Beethovens Ouverture zum *Egmont;* dann spielte Hr. Mayseder das erste Stück eines Violinconcerts in A dur, von seiner Composition; u. den Beschluss machte eine grosse Scene mit Chor aus Sim. Mayer's Oper: *I misterj Eleusini*, von Hrn. Tacchinardi im Costume dargestellt. Seit geraumer Zeit nennen Berichte aus Frankreich und Italien diesen Künstler den ersten jetzt lebenden Tenorsänger. Ohne diesem Urtheile im Ganzen beyzupflichten, muss man doch gestehen, dass seine Stimme, vorzüglich in den Mitteltönen, sehr klangvoll ist, und die Präcision und Leichtigkeit, womit er den Gesang ausschmückt, den Hörer in Staunen versetzt, und die seltene Kühnheit dieses Wagehalses bewundern macht. So lobenswerth nebst diesem seine sehr deutliche Aussprache ist, so fand man doch seinen Vortrag, nach Art der französ. Tragiker, zu grell und zu outrirt, auch den Uebergang zum Falset (er verstieg sich bis ins hohe C) nicht harmonisch; eben so wenig konnte man dem zu heftigen Schreyen einen Geschmack abgewinnen, welcher Fehler jedoch billig der Nichtkenntnis des Locale zuzuschreiben ist. Mit wahrem Vergnügen werde ich sogleich Gelegenheit haben, dem wackern Künstler auch diesen

Digitized by Google

kleinen Tadel zu vergüten. — Am 17ten wurde *Tancredi* von Rossini gegeben. Tacchinardi war Argirio, Mad. Borgondio, Tancredi, Mad. Valsovani-Spada, Amenaide. Die übrigen Personen von der, das erstemal verunglückten Operngesellschaft, verdienen keine Erwähnung, und wurden auch bey dem Wenigen, was sie zum Besten gaben, mit Fug und Recht ausgelacht. Dafür entschädigten aber die erstgenannten drey Personen im reichlichsten Uebermasse. Mad. Borgondio ist die herrlichste Altistin, die wir je gehört haben, und kann mit Marchesi und Crescentini, selbst in ihren blühendsten Epochen, in die Schranken treten. Diese wahrhaft hinreissende Stimme, dieser innige, zarte Vortrag, dieser unwiderstehliche Ausdruck, der von Herzen kömmt und zum Herzen dringt, kann nicht genug gepriesen werden. Kenner und Nichtkenner wurden bezaubert und der begeistertste Beyfall strömt ihr bey jeder Wiederholung zu. — Mad. Spada entwickelte eine schätzenswerthe Kunstfertigkeit. Ihr Umfang beträgt zwey volle Octaven; alles, was sie giebt, ist sicher, niedlich und geschmackvoll; sie scheint viel Musik zu besitzen. Hr. Tacchinardi vermied sorgfältig, was er sich bey seinem ersten Debut zu Schulden kommen liess. Obschon seine Rolle gegen jene zwey Haupt-Partien im Schatten steht, so wusste er sich doch auffallend bemerkbar zu machen, und gab den Vater Argirio mit einer Ruhe, Würde, Haltung und Anstand, die ihm den entschiedensten Beyfall erwarben. Dieses wahre Künstler-Kleeblatt geniesst bey jeder Vorstellung die Ehre des 3-4maligen Hervorrufens, u. wird jedesmal mit jauchzendem Jubel empfangen. Rossini's Musik ist zwar nicht frey von Reminiscenzen an Pär, Sim. Mayer, u. A., trägt den Stempel der Flüchtigkeit, und bietet nicht wenige Verstösse gegen die Harmonie und die Regeln des reinen Satzes dar: allein sie ist leicht, fliessend u. angenehm, nach der neuesten italien. Schule gemodelt, und eröffnet dem Sanger ein weites, urbares Feld. Zu den beliebten und vorzüglichern Sätzen gehören: die *Sortita* des Tancredi: *Di tanti palpiti* — Es dur, hier bereits auf allen Notenpulten, u. von der Borgondio unnachahmlich vorgetragen; das Duett von Amenaide und Tancredi: *Lasciami, non t'ascolto* — Es dur, Mittelsatz G dur, welche Einleitungmodulation aber ganz Pärs Eigenthum ist — von beyden Frauen in innigster Uebereinstimmung gegeben; die Arie der Amenaide: *Ah che non serve il piangere* — E dur, mit obligater Violin; das Duett von Tancredi und Argirio: *Ah se' de mali miei* — C dur, worin freylich manche Härten ein keusches Ohr beleidigen, welche man aber bey einer solchen Ausführung fast ganz vergisst; die grosse Scene der Amenaide: *Giusto Dio, che umile adoro* — E dur, wo der in C dur einfallende Chor: *l'Eroe viva!* von echt theatralischer Wirkung ist; der Saracenen-Chor: *Regna il terror nella città* Es dur; Tancredi's Arie mit Chor: *Perchè turbar la calma* — F dur; das Final-Trio: *Fra quei soavi palpiti* — D dur, angenommen, dass man über das Motiv *alla polacca* ein Auge zudrückt, und sich aus Syrakus hinwegträumt. —

Im Repertoire der deutschen Sänger-Gesellschaft erhält sich der neu besetzte *Joconde* noch immer mit Beyfall. Dem. Wranitzky (*Edile*) übertraf, als Anfängerin, selbst die gespanntesten Erwartungen. Diese reine Metallstimme, dieser liebliche, ungekünstelte Vortrag, erhöht durch den Anblick eines freundlichen Engelsköpfchens, erwarben ihr den gerechtesten Beyfall. Dem. Tayber (Mathilde) erreichte ihre Vorfahrin, Mad. Forti, nicht; dagegen befriedigten Hr. Rosenfeld, als Joconde, und Hr. Demmer der jüng., als Amtmann Rund, vollkommen. Bey mehren Musikstücken wurden die Tempos, nach Angabe des Hrn. Persuis, theils langsamer, theils schneller genommen, welche Veränderungen jedoch grösstentheils die entgegengesetzte Wirkung hervorbrachten. — Nächster Tage erwarten wir eine neue italienische Operette: *l'Arrighetto*, worin der berühmte mayländer Buffo, de Grecis, auftreten wird. Coccia hat sie componirt.

Theater an der Wien. Am 28sten wurde zum erstenmal aufgeführt: *Der Rosenhügel am Blocksberg*, ein Zauberspiel mit Chören u. Tänzen in 3 Acten, nach Kotzebue's *Teufels Lustschloss* frey bearbeitet; die Musik von verschiedenen Meistern, die Ballets von Hrn. Horschelt. Es wäre eine wahrhaft herkulische Arbeit, den chaotischen Knäuel dieses dramatischen Galimathias zu entwirren. Der anonyme Autor hat mit Beseitigung der übrigen Sinne nur für das Auge gesorgt, und Kotzebue würde sein Kindlein in dieser Gestalt wol schwerlich wieder erkennen. Indess, als Spectakel- u. Zugstück, dürfte das poetische Monstrum dennoch seine Schuldigkeit thun, und somit wäre Ein Zweck wenigstens erreicht. In der Musik kommen recht gelungene Stellen vor, die jedoch von der Erbärm-

Digitized by Google

lichkeit des Ganzen verschlungen werden. Die Tanze zeichnen sich zum Ruhme des Erfinders durch Anmuth und naive Grazie aus. —

Theater in der Leopoldstadt. Am 4ten: *Das Thal der Gnomen*, eine Feen- u. Geisteroper in 3 Aufzügen von Adolph Bauerle, mit Musik von Hrn. Kapellm. Volkert. Sie gefallt durch Hrn. Schonner; der à la Donauweibchen in verschiedenen Charakteren und Verkleidungen erscheint. — Am 14ten, zum Vortheile des Hrn. Ignaz Schuster: *Die Prellereyen in der Narrengasse*, Posse mit Gesang, nach einer alten Farce bearbeitet von Carl Schikaneder; Musik von W. Müller. Missfiel; der beliebte Beneficiat hatte aber eine reiche Ausbeute. — Am 19ten: *Der Orang-outang*, Schausp. mit Chören und Tänzen, von Adolph Bäuerle, mit Musik von W. Müller. Hr. Brinke, der brave Harlekin dieser Bühne, gab seine beschwerliche Affenrolle zur allgemeinen Zufriedenheit. — Am 27sten: *Blitz und Donner*, zweyter Theil des *Narrenhauses*, ein musikal. Quodlibet in 3 Acten, von dem fruchtbarsten der wiener Dichterlinge, Hrn. A. Bäuerle, mit Musik von Volkert, und andern Tonsetzern; zum Vortheile des Hrn. Schonner, der sich eines vollen Hauses erfreute. —

Theater in der Josephstadt. Am 10ten: *Die Bekanntschaft in Karlsbad*, oder, *Hieronymus, das war dumm!* Lustspiel mit Gesang und Tanz von Friedrich Leo, mit Musik von Kauer. — Am 19ten: *Heinrich der Adelsburger*, oder, *die Schauergestalt*, romantisches Volksmärchen in 4 Acten, Musik von Rosing. — Am 28sten: *der Freyschütze*, eine Volkssage in 3 Acten, nach Apels Erzählung, von A. Gleich, Musik von Roser.

Concerte. Am 1sten gab Hr. Steph. Franz, Tonkünstler der k. k. Hofkapelle, im Saale zum römischen Kaiser eine musikalisch-declamatorische Mittagsunterhaltung. Eine Ouverture in A dur von seiner Composition machte den Anfang. Dann spielte er ein selbst gesetztes Violinconcert in E moll. Diesem folgte, *das Gelübde* von Tiedge, gesprochen, von Dem. Adamberger. Darauf sang Dem. Klieber eine Arie von Weigl. Nun sprach Dem. Adamberger den Monolog der Jungfrau v. Orleans mit einer begleitenden Harfe, gesp. von Mad. Müllner-Gollenhofer; und zum Beschluss trug der Concertgeber neue Variationen vor. Er zeigte sich als kühnen, feurigen Spieler, der sich nur noch einer reinern Intonation zu befleissigen hat. Seine Compositionen sind Geburten einer exaltirten, ungezähmten Phantasie, die sich in Anhäufung von Schwierigkeiten, zahllosen Modulationen, und in tumultuarischem Getümmel wohlgefällt, und Beethoven als Vorbild errathen lässt; doch bezeugen mehre Stellen des Tonsetzers Taleut, Fleis und Studium. *Est Deus in nobis.* — Am 8ten gab Eleonore Förster, Tochter und Schülerin des geachteten Componisten, Emanuel Förster, im k. k. kleinen Redoutensaale Concert. Sie spielte, nach der Ouverture aus *Johann von Paris*, Hummels grosses Septett in D moll, worauf Hr. Küstner die Legende, *Hohenfurth*, von Caroline Pichler, declamirte. Nach dieser sangen Dem. Wranitzky und Hr. Vogl das Lieblings-Duett aus *Joseph u. seine Brüder*, und den Beschluss machte ein Pianoforte-Rondeau mit voller Orchesterbegleitung, gesp. von der Concertgeberin, und gesetzt von ihrem Vater. Sie erhielt verdienten und ermunternden Beyfall; nur bedauerte man allgemein, dass sie ein so gehalt- und tonloses Instrument zum Vortrage gewählt hatte, und durch keine zahlreichere Versammlung unterstützt wurde. — Am 15ten gab Hr. Fried. Wilh. Pixis, Professor am prager Musik-Conservatorium, in demselben Locale eine Akademie. 1. Ouverture von Joh. Pet. Pixis, dem Bruder des Concertgebers; E moll. 2. Violin-Concert, gesetzt und gesp. von Fr. W. Pixis, A moll. 3. Arie von Rossini, gesungen v. Dem. Bondra. 4. Rondeau für das Pianoforte, mit Orchesterbegleitung, componirt und vorgetragen von Joh. P. Pixis. 5. Polonoise für die Violine von Fr. W. Pixis. — Beyde Brüder, die wir schon als talentvolle Knaben vor Jahren bewunderten, stellten sich uns nun als ausgebildete Meister dar. Vorzüglich ist der Violinspieler ganz Herr seines Instruments, und wird im Allegro — in Doppelgriffen — von Wenigen übertroffen werden. Seine musterhafte Bogenführung, seine Deutlichkeit in perlirten Läufen, und die mit bewundernswerther Vollkommenheit ausgeführten *coups d' hazard* erwarben ihm ungetheiltes Lob. Im Adagio hätte Ref. einen einfacheren, weniger verzierten Vortrag, einen stärkern Ton — mit einem Worte, mehr Gesang gewünscht. — Joh. Pixis (auch ein wackerer Violoncellist) beherrscht das Pianoforte mit Kraft und Umsicht. Um aber hier in Wien, wo die Zahl der Virtuosen auf diesem Instrumente — besonders unter dem schönen Geschlechte — Legion heisst; um hier mit Auszeichnung zu glänzen,

Digitized by Google

muss man viel, sehr viel leisten. — Die Compositionen beyder Künstler gaben ihnen hinlängliche Gelegenheit, ihre Talente zu entfalten, huldigen aber auch dem etwas bizzaren Zeitgeschmacke. — Am 22sten und 23sten gab die hiesige Tonkünstlergesellschaft zum Vortheile ihrer Wittwen und Waisen Haydns *Schöpfung*, aber leider auf eine, den grossen Meister keineswegs ehrende Weise. — Am 26sten wurde zum Besten des Bürgerspitals im k. k. grossen Redoutensaale die jährliche, stets zahlreich besuchte musikal. Akademie gegeben. Die erste Abtheilung eröffnete Beethovens neueste, vor kurzem im Stiche erschienene Symphonie in A dur — recht gut vorgetragen. Dann folgte eine Polonoise in E dur, comp., und meisterhaft gespielt von Hrn. Mayseder. Für die zweyte Abtheilung hatte der Burger-Comité zu Ehren der neuen Kaiserin eine allegorische Cantate, *Oestreichs Jubeltag*, verfertigen, und von Hrn. Kapellm. von Seyfried in Musik setzen lassen. Da die Zeit, um dergleichen Gelegenheit-Producte an's Tageslicht zu fördern, gewöhnlich äusserst karg zugemessen ist, so gereicht es dem Componisten zu desto mehr Ehre, dass er nichts desto weniger auf diese Arbeit unverkennbaren Fleis in solchem Maasse verwendet hat, dass man dies Werk unbedingt zu den vorzüglichern zählen darf, welche in der letztern Zeit aus seiner Feder geflossen sind. Ref., der der Aufführung und zwey grossen Orchesterproben beywohnte, (aufrichtig gestanden, um Beethovens Zaubertöne noch öfter zu hören, und mehr verstehen zu lernen) — will jene Sätze benennen, welche ihm einer besondern Aufmerksamkeit und Auszeichnung würdig schienen. Dazu gehören: No. 1, der erste Chor. Dieser beginnt mit einer kurzen, leisen, andächtig feyerlichen Einleitung in C dur, von den Bogen- und wenigen Blasinstrumenten vorgetragen, im gebundenen Style, mit einfachen kanonischen Nachahmungen verschönert. Nach einer Generalpause ertönt der Priestergesang im Choral. C moll, ganz ohne Begleitung: *Ueber rauhe Dornenpfade, führt der Weg zur ew'gen Gnade* — den zuerst die Bässe unisono anstimmen, die Tenore in der Oberquinte beantworten, welches Thema sodann in der Umkehrung als Unter- und Oberstimme erscheint, u. bey den Worten: *Prüfung ist der Menschheit Loos, Recht und Glaube machen gross*, sich in einen edlen, rein vierstimmigen Vocal-Satz auflöst. Indem sich die Harmonie nach Es dur wendet; nehmen in dieser Tonart die Saiteninstrumente, von Flöten und Klarinetten sparsam unterstützt, die erste Figur der Einleitung auf, und ein Greis (Hr. Weinmüller) schildert in einer Basscavatine die traurige Vergangenheit, im Gegensatz einer seegensreichen Zukunft. Gegen das Ende dieser Ariette, bey den Worten: *Recht und Glaube ward erhoben, strahlet nun im Feyerkleid* — kehrt der Satz nach C dur zurück, u. nun, im schnellern Zeitmaasse, flüstert der volle Chor, dem sich jetzt auch die Soprani und Alti beygesellen, anfangs halblaut, dann immer stärker und breiter werdend: *Und ein Engel ward gesendet, der des Seegens Füllhorn spendet; dass sie fromm der Armuth diene, ward erwecket Caroline!* Bis hieher hat der Componist den Gebrauch aller Blechinstrumente, der Pauken, der doppelten Harmonie, der verstärkten Contrabässe verspart: aber in diesem Augenblicke bricht das ganze Orchester in vereinter Kraft und Stärke los, und stürmt und wogt freudig zu dem Volksjubel: *Und sie ward zum Thron erkohren, weil sie für den Thron geboren; heller glänzet Oestreichs Stern: Halleluja, jauchzt dem Herrn!* mit welchen Schlussversen ein imponirendes Fugenthema eintritt, welches kunstreich gehalten, aber auch klar und verständlich nach allen Regeln durchgeführt wird. No. 3. Arie mit Chor von Kriegern, D moll: *Gleich stürzenden Wetterbächen thut der Völker Grimm sich kund!* Ein tüchtiges Effectstück, im Geist der Dichtung entworfen und ausgemalt. Sehr glücklich ist darin eine Marschmelodie angebracht, wobey Trommeln, Piccolflöten und Hörner zweckmässig benutzt sind: *Unter Oestreichs Fahnen streitet der Völker Brüderbund.* Ergreifend ist der Eintritt der Dur-Tonart bey den Worten: *Der Feind ist vernichtet!* und die darauffolgende, leise und langsamer, in tiefen Tönen vorgetragene Stelle: *Gott hat gerichtet!* und der mächtige, jubilirende Schluss: *und Helden, Helden vollzogen den Spruch.* — No. 5. Chor: *Hymen, holder Götterknabe, freundlich sey gegrüsst.* G dur $\frac{6}{8}$. Ein inniger, zarter Gesang, ohne gesuchte Ausweichungen, im Style Jos. Haydns geschrieben und interessant instrumentirt, worin besonders die Führung der Mittelstimmen musterhaft ist. No. 6. die Arie des Greises: *Weine nicht, betrübte Waise;* E dur. In Hinsicht der Declamation, des Ausdrucks und der Behandlungsart wol das trefflichste Stück der ganzen Cantate. No. 7. das grosse, majestätische Recitativ und die

Digitized by Google

Arie der Seherin, mit concertirender Hoboe. B dur. No. 8. das gemüthliche Trio: *Heil den Völkern, wenn auf Thronen Weisheit, Kraft und Tugend wohnen*; Es dur, blos von Bläsern accompagnirt; endlich No. 9. der Final-Chor, C dur, mit den begeisternden Schlussversen: *„Hoch lebe Franz! hoch Caroline! schütze sie, mächtiger Herrscher der Welt!“* wahrhaft gross gedacht u. ausgearbeitet, in welchem sich alle Bläser in gewichtigen ganzen, die Singstimmen in kräftigen halben, und alle Saiteninstrumente unisono in laufenden, markirten Achtel-Noten bewegen, wodurch das Ganze in der That einen Ehrfurcht erweckenden Charakter erhält, und edel und würdevoll beschliesst. — Die Ausführung war bis in das kleinste Detail gelungen; die Besetzung den Erfordernissen ganz entsprechend. Mad. Honig, Hr. Forti, und Hr. Weinmüller trugen die Hauptpartien, Mad. Schröder, als Muse der Geschichte, die zu declamirenden Stanzen, meisterhaft vor; die Violinen waren 24mal, die Violen, Violoncelle und Basse 8mal, die ganze Harmonie, sammt Trompeten. Pauken und Posaunen, 2mal verdoppelt, und 120 Vocalisten bildeten den Chor, und executirten vollkommen rein und deutlich, nach der Vorschrift energisch und feurig, lieblich und anmuthig.—

Leipzig. In unserm wöchentlichen Concert, am 9ten Jan., liess sich der achtungwürdige Künstler, Hr. Alex. Uber, mit dem Conc. B. Rombergs aus D dur, und mit einer Phantasie von seiner eigenen Composition, auf dem Violoncell hören. Er fand allgemeinen Beyfall; und das mit Recht. Sein Ton auf dem schwierigen Instrumente ist kräftig, durchgängig in gutem Verhaltnis der Tiefe, Mitte und Höhe gegen einander, (was bekanntlich eben auf diesem Instrumente so schwer, als selten ist;) seine Intonation nur selten nicht ganz rein; sein Vortrag, bey ausgezeichneter Fertigkeit, präcis, deutlich, sicher, und, wohin das gehört, schön getragen und singend; sein Ausdruck, in feurigen, wie in sanften Stellen, zeugt von Geist und Geschmack. Am vollkommensten legte er diese Vorzüge dar im zweyten und dritten Solo des ersten Allegro, und im Andante jenes Concerts, so wie in mehren Stellen der überaus schwierigen Phantasie, deren Composition zwar hin und wieder etwas gesucht und künstelnd befunden ward, doch aber auch Geist, Kenntnisse und Künsterfahrung nicht verkennen liess.

In demselben Concerte trug, wegen Unpässlichkeit der Mad. Neumann-Sessi, der vortheilhaft bekannte Sänger und Schauspieler, Hr. Ehlers, eine Scene und Arie, zwar nicht ganz rein, doch mit der Gewandtheit und Geübtheit vor, die von ihm bekannt ist. Er hat hier seit einiger Zeit eine Reihe Gastrollen auf dem Theater gegeben, und, mehr oder weniger, in allen, in einigen aber recht sehr gefallen. — Der treffliche Waldhornist, Hr. Schunke, gab, nachdem er, wie wir früher bemerkt, an Hrn. Wilds zweytem Abend ausgezeichneten Beyfall gefunden, noch ein besonderes Concert; zeigte dieselben, von uns damals gerühmten Vorzüge, und fand denselben Beyfall.

Ueber Herrn Wilds Kunstleistungen in Leipzig.

Wenn bey der grossen Menge von Virtuosen und darstellenden Künstlern, mit welchen unsre kunstliebende Stadt seit mehren Monaten gleichsam überschwemmt wurde, die Referenten der meisten öffentlichen Blattern genug gethan zu haben glaubten, und auch in der Regel genug gethan hatten, wenn sie ihre Namen, und die von ihnen dargestellten Stucke meldeten: so verdienen es doch gewiss die Ausgezeichnetern und höher Ausgebildeten unter diesen Künstlern, dass man ihre Leistungen durch einen ausführlichern Bericht, so wie durch eine umfassendere Kritik zu würdigen suche, zumal da, eben des höhern Grades ihrer Bildung wegen, von ihnen zu hoffen steht, dass sie solche, in ihre Darstellungen tiefer eindringenden Worte, selbst wenn sie nicht allemal ein unbedingtes Lob enthielten, nicht für Kritteleyen, oder Aeusserungen eines animosen Tadels, sondern für wohlbedachte und gutgemeynte Winke kunstliebender Freunde halten werden. Auf der andern Seite ist auch glücklicher Weise für den Standpunct der Beurtheilung einer solchen Recension die, leider hier und da bemerkte Einseitigkeit doch nicht allgemein, welche einer jeden, in Leipzig anders, als in einer auswärtigen Stadt ausgesprochenen Kunst-Ansicht ein misswollendes, wol gar aus dem Geiste des Widerspruchs entspringendes Interesse unterlegt, an welches doch gewiss, zumal bey Gegenständen der Kunst, niemals zu denken war, ist und seyn wird. Schreiber dieses wünscht und hofft deshalb in den folgenden Worten weder von dem achtbaren Künstler selbst, welchem sie gelten, noch von dem die Kunst achtenden Publicum, welchem er sie darlegt, falsch beurtheilt zu

Digitized by Google

werden, da es lediglich Liebe zur Musik und Schauspielkunst war, welche ihm hierbey die Feder führte.

Dass Hr. Wild zu den ausgezeichnetern, auf einer hohen Stufe der Kunst-Cultur stehenden Künstlern gehöre, welche unsre Stadt seit einiger Zeit besucht haben, liess uns schon der ihm voraneilende Ruf ahnen; auch deuteten es uns einige kleine Canzonetten an, welche derselbe an vergangner Michaelis-Messe bey seiner Durchreise nach Berlin in einem unsrer Abonnement-Concerte zur Guitarre vortrug, uns zu dem schönern, späterhin zu gebenden Genuss einladend und gleichsam darauf vorbereitend. Schon damals bewunderten Kenner und Layen seine reine, volltönende, biegsame Stimme, das Gemüthvolle, tief zum Herzen Dringende seines Vortrags, und das Freye, Gefällige und Einnehmende seines ganzen Anstandes; jedoch liess diese schnell vorübereilende Erscheinung durchaus kein umfassendes Urtheil zu, da wir ihn in jenen wenigen Augenblicken durch den Vortrag zweyer, kleiner Musikstücke von ziemlich gleichem Charakter, nur als lieblichen Troubadour kennen lernten, ohne seinen Künstler-Werth in andern Arten des Gesanges beurtheilen zu können. Als er aber bey seiner Zurückkunft von Berlin uns mit zwey Concerten, am 19ten und am 25sten Dec. erfreute, hatten wir hinlängliche Gelegenheit, das Mannigfaltige seines Talents und seiner Kunst in verschiedenen Gattungen des Gesanges kennen zu lernen. So sehr wir uns nun auch zu einer ausführlichen Kritik seiner Gesangfertigkeit und Methode, welche er in jenen angenehmen Stunden darlegte, durch das Interesse der Sache selbst hingezogen fühlen: so überflüssig scheint uns doch jetzt dieses Unternehmen, da wir schon in eben diesen Blättern über Hrn. W.s Concerte, theils von andern Orten her, theils von Leipzig selbst, das Nöthige aufgezeichnet finden. Nur dies sey uns erlaubt, als Resultat unsrer Reflexionen über Hrn. W.s Gesang im Concert u. in Privat-Cirkeln hinzuzusetzen, dass er uns durchaus im Vortrag von Canzonetten, Romanzen und zarten Liedern, zu welchen sein schönes, durch das geschickte, unmerkliche Verschmelzen der Bruststimme mit dem Falsett noch mehr gehobenes Organ geschaffen zu seyn scheint, ungleich höher steht, als im eigentlichen Bravour-Singen, zu welchem ihm, bey aller Kraft seiner sonoren Stimme, zumal in den mittlern Tönen, besonders was prachtvolle Coloraturen betrifft, die nöthige Geläufigkeit u. Rundung in den einzelnen Passagen fehlt, wie dieses nicht blos die beyden von ihm gesungenen, italienischen Scenen bewiesen, sondern auch namentlich das Duett, das er in seinem ersten Concert mit Mad. Neumann-Sessi vortrug, worin diese treffliche Künstlerin abermals ihre hohe Kunstfertigkeit in einem ganz vorzüglichen Grade bewährte.

Sehr erfreulich war es nun jedem Freunde der Kunst, als wir am 3ten, 4ten und 5ten Jan. auch Gelegenheit bekamen, Hrn. W. als theatralischen Künstler zu sehen, zu hören und zu beurtheilen, in welchen Tagen er sich uns zweymal als Johann von Paris und einmal als Don Juan bey fast übervollem Hause zeigte. Musste doch unsre Wissbegierde, und zum Theil auch Neugierde, schon theils durch die verschiedenartigsten, mündlichen und schriftlichen Urtheile von andern Orten her über seinen Werth als darstellender Künstler, die uns zu Augen und Ohren gekommen waren, theils durch den Umstand rege gemacht worden seyn, welchen hier, wie überall, die Erfahrung längerer Zeit als unerfreuliche Wahrheit bestätigt hat, dass nämlich die besten Sänger, besonders Tenoristen, gewöhnlich eben keine vorzüglichen Schauspieler zu seyn pflegen. Bey Hrn. W. nun eine seltne, glänzende Ausnahme von dieser Regel zu finden, war uns desto angenehmer, je weniger er hier von dem andern mitspielenden Personale der seconda'ischen Gesellschaft, besonders bey seinem ersten Debut, unterstützt wurde, sondern diese sogar, wie Ref. selbst deutlich gehört hat, zuweilen selbst mit Redensarten unterstützen musste, wodurch ihm also sein Spiel auf jede Art erschwert, und durch den gänzlichen Mangel an Ineinander-Greifen der einzelnen Scenen von Seiten der Andern seiner lebendigen Darstellung nothwendigerweise bedeutend geschadet werden musste. In beyden von ihm gegebenen Rollen zeigte sein Spiel nicht blos Theater-Routine und Kenntniss der theatralischen Momente, sondern auch wirklich Studium und Auffassen der einzelnen, so verschiedenartigen Charaktere, und treffende Nuancirung der mannigfaltigen Situationen in denselben. Besonders lebhaft und frey war seine Action während des Gesanges, welche wol um desto mehr erwähnt werden muss, je mehr gerade die meisten theatralischen Sänger während des Vortrags der Gesänge selbst um Mimik, und besonders um ihre Hände, verlegen zu seyn pflegen. In das Detail der einzelnen Scenen seines Spiels einzugehen, würde wider den Zweck dieser

Digitized by Google

Zeitschrift seyn, und wir beschränken uns daher nur noch auf eine Auseinandersetzung der musikal. Leistungen des Hrn. W. bey seinen genannten Gastrollen.

Auch in dieser Hinsicht ist der Johann von Paris eine Rolle, welche, als hohe Tenor-Partie, ganz für Hrn. W.s Stimme passt, und er hat namentlich im zweyten Act — [den sein Auftreten, so wie das Finale des ersten Acts, möchte Ref. bey der ersten Vorstellung, auch von Hrn. W.s Seite, nicht für ganz gelungen erklären] — die Arie: Alles für Gott, Schönheit und Ruhm — den Troubadour, und das leidenschaftliche Duett mit der Prinzessin, hinreissend schön gesungen. Vorzüglich müssen wir Hrn. W. loben, dass er die so schöne und zarte Romanze des Troubadour, welche er nach dem Wunsche des Publicums wiederholte, nicht durch übertriebene, die ganze anmuthige Melodie untergrabende Schnörkeleyen verunstaltete, wie wir dieses noch vor einigen Monaten in demselben Stück leider hören mussten, welches wol allenfalls den grossen Haufen bestechen, allein vor dem Richterstuhl des guten Geschmacks gewiss nie Stich halten kann.

Befriedigte uns aber Hr. W. als Johann von Paris im Spiel, wie im Gesang, so können wir, bey aller Achtung für sein Talent, doch nicht umhin, den geehrten Künstler einer Versündigung gegen den unsterblichen Mozart anzuklagen, indem er es unternahm, den, für seine Stimme durchaus nicht passenden Don Juan zu singen. Mozarts Don Juan ist, wie jeder Musikkenner und Freund weiss, offenbar für eine Bass-Stimme geschrieben, und als Hr. W., der Natur nach ein hoher Tenor, ob er gleich auch tiefe Töne allenfalls erreicht, diese Rolle übernahm, so entstand aus diesem Misgriff ein doppelter, jedes Kenner-Ohr nothwendig beleidigender Uebelstand; erstens, dass Hrn. W.s Stimme in den so heftigen Finalen, wo Don Juan öfters tiefere Stellen zu singen hat, auf deren festes Halten und Durchdringen in der ganzen Harmonie gerechnet ist, gar nicht durchdrang, und zweytens, dass er sich in andern Stellen, wo er dies selbst gefühlt haben mochte, die ganze mozartsche Melodie abgeändert und höher liegende Gänge dafür gewählt hatte, wodurch zuweilen nicht nur eine totale Verletzung der Original-Harmonie, sondern wol gar einige Disharmonie entstehen musste. Die heftigsten Stellen der beyden Finalen, besonders des zweyten, wo er dem Geiste die Hand reicht, und diesem ein mehrmals wiederholtes: „Nein!" entgegenstellt, auf welches der Componist gerade durchschneidende, doch bey guter Execution herrlich tönende Accorde gelegt hat, sang Hr. W. gar nicht, sondern schrie sie nur mit Heftigkeit in unartikulirten Tönen heraus, wodurch vielleicht der theatralische Effect gewinnen mochte, allein die musikal. Darstellung durchaus verlor. Dagegen trug Hr. W. das so verführerische Duett mit der Zerlina, so wie das Ständchen unter Elvirens Fenster, als gerade höher geschriebene und sich so für seine Stimme mehr eignende Stücke, ungemeinzart und lieblich vor.

Diesen gutgemeynten Tadel sprechen wir besonders deshalb so offenherzig aus, weil es uns leid thut, auch Hrn. W., den uns so werthen Künstler, von dem verderblichen, seit Ifflands Epoche immer mehr über Hand nehmenden Haschen nach Totalität ergriffen zu sehen. Wie fast jeder Schauspieler bey Engagements-Gesuchen jetzt gar nicht mehr nöthig zu haben glaubt, den Spiel-Raum seiner theatralischen Leistungen angeben zu müssen, sondern sich auf gut Glück alle Rollen, selbst die heterogensten, unbedingt zutraut, hinblickend auf den grossen Meister Iffland, welchem die seltne Götter-Gabe der Vielseitigkeit ward: so scheint es auch jetzt, leider, in der Oper und im Gesange überhaupt werden zu wollen; man transponirt nicht nur ganz nach Willkür, sondern Sopranstimmen übernehmen auch ungescheut Tenor-Partien, Tenoristen Bass-Partien u. s. f., bunt durcheinander, ohne auf das Ganze, auf Harmonie und Melodie der Musik, ja oft auch ohne auf Charaktere, wie sie der Dichter vorzeichnet, Rücksicht zu nehmen. Achtung werde jedem, in seiner Sphäre ausgezeichneten Künstler, und diese bezeigen wir auch vollkommen Hrn. W. in allen, für sein schönes Organ passenden, mehr hohen, als tiefen Tenor-Partien, und hätten daher sehr gewünscht, ihn als Murney in Winters *Opferfest*, als Eduardo in Pärs *Wegelagerern*, als Sargines, als Joseph, als Tamino oder als Ottavio im *Don Juan* zu hören, zumal da uns diese letztere, so vortreffliche Partie bey der erwähnten Aufführung ganz verloren ging: allein freymüthig werde auch jedes fehlerhafte Ueberschreiten dieser Sphäre getadelt, und hiermit Hr. W. freundschaftlich aufmerksam gemacht, ja nicht wieder tiefe Gesang-Partien zu übernehmen, wodurch er gewiss allemal dem Effect der ganzen Musik, u. wol auch seiner eigenen, so weichen Stimme schadet.

Honny soit, qui mal y pense.

$\frac{1}{2}$.

Digitized by Google

Recension.

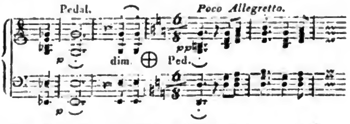
An die ferne Geliebte, ein Liederkreis von M. Jeitteles, mit Begleit. des Pianoforte in Mus. ges. —— von Ludwig van Beethoven. 98stes Werk. Wien, b. Steiner. (Pr. 1 Rthlr.)

Mit Freude, und mit Dank gegen den Meister, der sie ihm gewährete, zeigt der Rec. diese, unter sich, in Dichtung und Musik, eng verbundenen Lieder an; gewiss, alle Leser, haben sie sich mit ihnen bekannt gemacht, werden mit ihm einstimmen, wenn er sie meist zu den schönsten zählt, die wir seit mehren Jahren erhalten haben; ja, ihm schwerlich widersprechen, wenn er behauptet: besonders in Hinsicht auf Phantasie und Gefühl gehören sie unter die schönsten, die wir überhaupt besitzen. Er kann sich nicht enthalten, Rechenschaft von dem Wesentlichsten zu geben, was er hier gefunden hat; sollte dies auch, bey B.s Namen, und nach jener allgemeinen Erklarung, nicht nöthig seyn.

Der Dichter, mag er nun, wie angegeben, heissen, oder nicht — hat nicht nur überhaupt wahrhaft liebliche Lieder, sondern auch für die Musik äusserst günstige geliefert. Sie deuten bestimmte, glücklich wechselnde Situationen an, sind mit Innigkeit aus der Seele gesungen, und thun beydes in, ebenfalls glücklich wechselnden, stets gefälligen Formen, auch in einer blühenden, ausgebildeten, und (bis auf einige Härten in den Reimen, Hiatus u. dgl.) wohltönenden, auch echtmusikalischen Sprache. Das erste Lied, das zugleich zur Einleitung dient, und eines der gelungensten ist, möge dies beweisen:

Auf dem Hügel sitz' ich, spähend
In das blaue Nebelland;
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.
Weit bin ich von dir geschieden;
Trennend liegen Berg und Thal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.
Ach, den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt;
Und die Seufzer — sie verwehen
In dem Raume, der uns theilt!
Will denn nichts mehr zu dir dringen?
Nichts der Liebe Bote seyn?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!
Denn vor Liedesklang entweichet
Jeder Raum und jede Zeit;
Und ein liebend Herz erreichet,
Was ein liebend Herz geweiht!

Höchst einfach, wie der Dichter, beginnet der Componist mit einer zarten Melodie, die Anfangs fast nur durch die nöthigsten Accorde begleitet wird. Jene Melodie bleibt, wie das hier seyn musste, durch alle Strophen dieselbe, (was auch bey den andern Liedern meistens der Fall ist;) bey der dritten aber wird die Begleitung, wie das Gemüth des Sängers, etwas unruhiger, und einige schmerzliche Laute drängen sich dazwischen. In der vierten kehrt wieder etwas Beruhigendes zurück, doch die Harmonie ist tiefer eingreifend, als vorher, und löset sich nur mild auf. Zur letzten wird die Begleitung kräftiger, getroster, muthiger, eben wie das Gedicht. Nun erfolgt ein kurzes, rasches Zwischenspiel, und tönet also aus, zugleich einen eben so zweckmässigen, als ungemein anmuthig ansprechenden Uebergang zum zweyten, etwas heiterern Liede bildend: (das erste gehet aus Es dur und weicht — wesentlich — nur in die Dominante aus:)



Sehr artig ist der Gedanke, und, wenn der Sänger das Seinige thut, von besonderm Effect, in der zweyten Strophe, wo der Dichter eine tiefe, sinnige Ruhe schildert, der Singstimme immerfort nur Einen Ton, die Dominante, zu geben, und die Begleitung allein die Melodie und Harmonie der andern Strophen fortführen zu lassen. — Dies zweyte Lied gehet unmittelbar in das dritte über, (G dur in As dur,) das im Affect gesteigert, und daher auch, zu der einfachen, lieblichen Melodie der Singstimme, wo der Text dies zuliess, eine Begleitung mit feststehender, durchgeführter Figur hat. Dies Lied hat viel Besonderes, und will vom Sänger und Begleiter wohl verstanden, und nicht nur, wie alle, mit Seele, sondern auch mit grösster Delicatesse vorgetragen seyn — was für den letztern nicht ganz leicht ist. Dann aber macht es auch eine eigenthümliche Wirkung, und mehre Stellen, wo sich der Compon. dem Dichter aufs engste anschliesst, dringen tief in's Herz. (Zu verbessern ist der leicht irreführende Stichfehler, S. 11, Syst. 3, „stehen," statt „sehen.") — Das vierte Lied, das der Dichter, im Inhalt und in der Form, dem dritten vielleicht zu ähnlich gebildet hat, knüpfte, mit Recht, der Compon. ebenfalls ganz eng an jenes und schrieb es auch in derselben Tonart, doch mit Veränderung der Taktart und ganz anderer Begleitung

der hier leichter gehaltenen Melodie der Singstimme. Dies Stück scheint Rec. am wenigsten auszuzeichnen. — Der Uebergang von diesem zum fünften Liede (von As dur in C dur) kündigt sogleich eine Umwandlung der Scene an, und zwar, gewissermassen malend, ins Heitere. Der Gesang wird hier pastoralmässig, und die ländlich einfache, heitere Begleitung bleibt sich gleich, auch wo dies „sich gleich bleiben" etwas wunderlich klingt. Es ist nämlich Frühling geworden, von dem man ja weis:

„Was liebet, das weis er zu einen."

Die Schlusswendung des Liebenden, dass er dies nur noch hoffen, nicht erfullt sehen kann;

Es kehret der Mayen, es blühet die Au;
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau:
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen!
Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Thränen sind all ihr Gewinnen!

hätte wol vom Componisten etwas mehr beachtet, und die Musik, wollte er auch die Melodie beybehalten, durch die Begleitung mehr von den übrigen Strophen gesondert werden sollen. Das *ritardando* thut's nicht allein, und giebt nur *Gelegenheit* dem Sänger zum gehörigen Ausdruck; ist mithin, genau genommen, nur Behelf: man verlangt aber nicht Gelegenheit zur Sache, sondern die Sache selbst, und ein Meister, wie B., bedarf nie der Behelfe. — Desto herrlicher ist, nach kurzer Wendung durch C moll, die Rückkehr zur Tonart, so wie zur Gefühlstimmung und Lieblichkeit des ersten Liedes, in dem letzten, wahrhaft vortrefflichen, das gegen das Ende, eben wie beym Dichter, jenes erste Lied selbst wieder anklingen lässt, nur zusammengedrängter, dann mit einem freyern, herzinnigen Schluss endiget. und so zugleich das Ganze, als einen wahrhaften Lieder-*Kreis*, vollkommen befriedigend und nach Wunsch, abschliesst. Wir setzen, als Gegenstück zum eingerückten Eingangsliede, auch dies schöne, einfache Schlusslied her:

Nimm sie hin denn, diese Lieder,
Die ich Dir, Geliebte, sang;
Singe sie dann Abends wieder
Zu der Laute süssem Klang.

Wenn das Dämmrungsroth dann ziehet
Nach dem stillen, blauen See,
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh:

Und Du singst, was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräng' erklungen,
Nur der Sehnsucht sich bewusst:

Hier tritt jene Musik des ersten Liedes ein:

Dann vor diesen Liedern weichet,
Was geschieden uns so weit;
Und ein liebend Herz erreichet,
Was ein liebend Herz geweiht.

Und die beyden letzten Zeilen, gewissermassen als sententiöser Refrain, bilden den oben erwähnten, freyen Schluss in mannigfachen, stets im Ausdruck gesteigerten Wiederholungen.

Schon diese einfache Darlegung der Grundlinien dieses lieblichen Seelengemaldes überhebt den Rec. jeder Anpreisung desselben; und soll nur noch erinnert seyn, dass der Meister hier überall vollkommen dargethan hat, er vermöge, wenn er wolle, nicht nur, wie irgend Einer, für den *Gesang* zu schreiben — woran ohnehin wol Niemand zweifeln wird — sondern auch für's *Singen*: denn fliessender und auch den Organen gemässer kann man, kaum einige Stellen abgerechnet, gar nicht schreiben. Uebrigens verlangt er von dem Sänger nicht mehr Töne, als ohne allen Zwang in jeder ausgebildeten, hohen oder tiefen Stimme liegen: nur einige über eine Octave.

Das Aeussere des Werkchens ist sehr gut, und im Stich nur die Interpunction des Textes nicht genau angegeben.

Die musikalische Beylage, No. 1.,

enthält zwey Sätze — die kürzesten — aus der vierten Missa, welche Hr. Musikdir. Friedr. Schneider in Leipzig, blos für Singstimmen, von vier bis zu acht, recht eigentlich aus innerem Beruf, und zunächst zur Uebung, Fortbildung und Freude des von ihm geleiteten Singvereins, geschrieben hat. Jedes dieser Werke hat sein Eigenthümliches nicht nur, wie das bey so wackern Künstlern sich schon von selbst gestaltet, in der Ausarbeitung, sondern auch in der Anlage, im Styl, und in der nähern Bestimmung. Dieses vierte ist am kürzesten, einfachsten, für die Ausführung am leichtesten gehalten, ohne darum an Würde des Sinnes und Ausdrucks, oder an Gründlichkeit und Kunst der Arbeit, den andern nachzustehen. Selbst die zwey kurzen, hier dargebotenen Sätze werden dies beweisen, schon wenn man sie achtsam betrachtet, viel mehr aber, wenn man sie von einem möglichst starkbesetzten Chore genau und sorgsam vorgetragen hört. — Mit Vergnügen vernehmen wir, dass die erste dieser Missen, für vier concertirende Solostimmen und den Chor geschrieben, von welcher der Leser im vorigen Jahre zwey Sätze durch uns empfangen, und Hr. Prof. Wendt eine ausführliche Kritik geschrieben hat, so eben gestochen worden und nächstens ausgegeben werden wird.

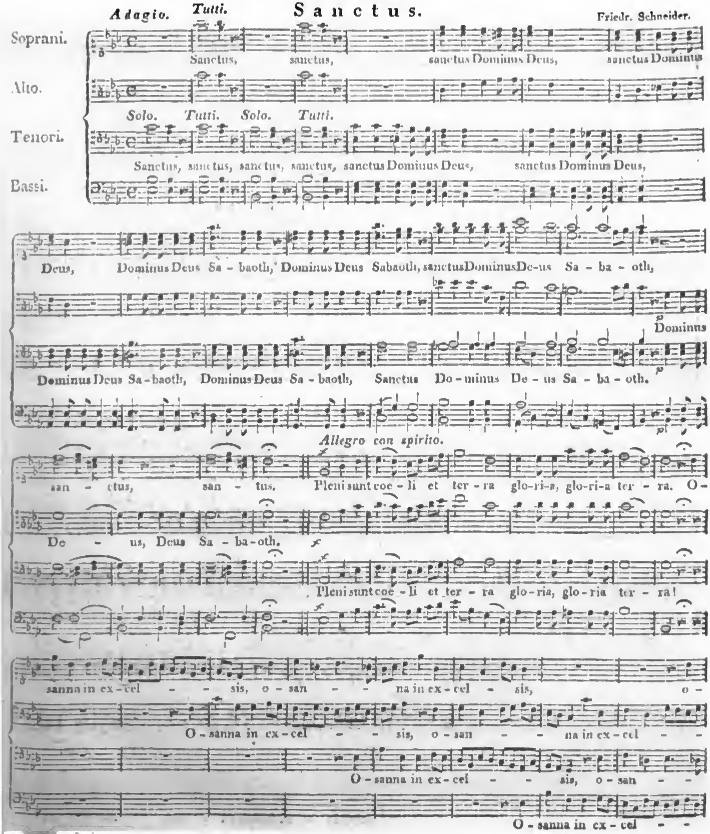
d. Redact.

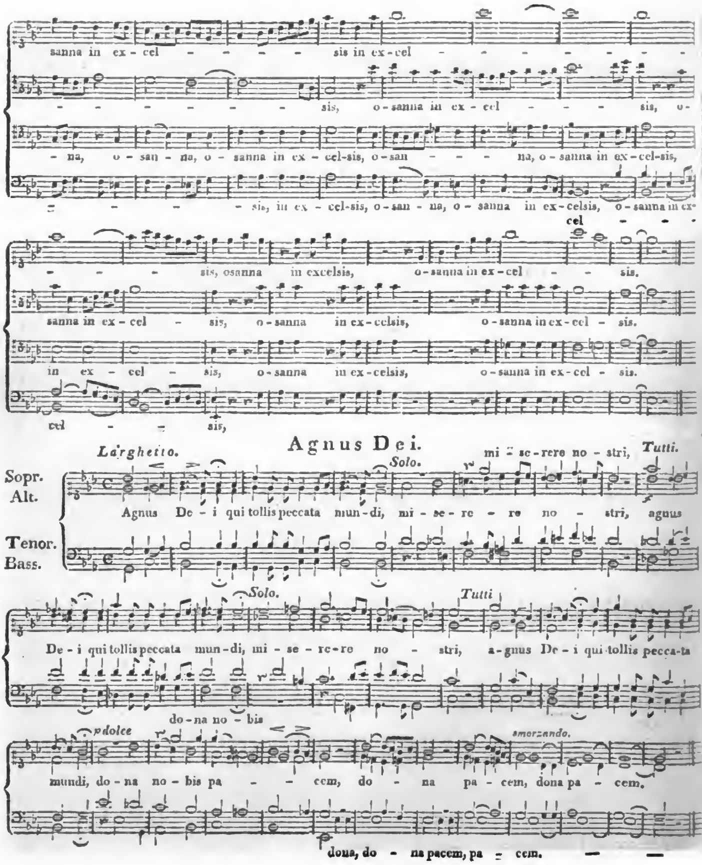
LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

Sanctus.

Friedr. Schneider.





Digitized by Google

ALLGEMEINE MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten Januar. Nº. 5. 1817.

Musikalische Uebersicht aus Paris, seit dem 1sten October 1816,

von

G. L. P. Sievers.

Unter den hiesigen drey Operntheatern, der grossen Oper, der komischen Oper (dem Theater Feydeau) und der italien. Oper, ist sowol dem blossen Musikliebhaber, als auch dem Musikkenner, letzteres das wichtigste, oder vielmehr das einzige wichtige Theater in Paris. *Die grosse Oper*, in ihrem Ursprunge ein rein nationelles, durchaus nicht künstlerisches Erzeugnis, liefert in allen ihren Werken nur nationelle Producte, die ausser Frankreich theiſs gar nicht bekannt geworden, theils daselbst nur ein vorübergehendes, bedingtes Interesse erregt haben. In Betreff aller ältern französ. Componisten, bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus, dürfte diese Behauptung niemandem gewagt scheinen: verschiedener Meynung werden aber vielleicht einige meiner Leser mit mir seyn, wenn ich auch Gluck zu den französ. Nationalcomponisten rechne; Gluck, dessen Werke, nach meinem Dafürhalten, mehr declamatorisch-rhetorische Recitative, als wahrhaft romantisch-musikalische Gemälde sind; wenn ich behaupte, dass in ihnen der mechanische Ausdruck des Buchstabens stets den eigentlichen lebendigen Totalgeist der Leidenschaftlichkeit zu unterdrücken strebt. Dieser Componist hat daher auch ausser Frankreich nie ein wahrhaft unbedingtes Interesse erregt. Aber nicht allein Gluck, sondern auch Piccini und Sacchini sind, obgleich weniger wie Gluck, und nur höchst theilweise, durch den Einfluss des französ. Geschmacks modificirt worden: sie haben sichtbar in den in Paris componirten Werken der rhetorischen Declamation auf Kosten des poetisch-romantischen Ausdrucks zu sehr gefröhnt. Dass die nachfolgenden, eigentlichen französ. Tonsetzer sich von diesem einmal gebahnten Wege weder entfernen konnten, noch durften, erregt weniger Verwunderung, als warum spätere ausländische Componisten, wie Spontini und Cherubini, diesen Weg ebenfalls betreten und ihre poetisch-romantische Bildung in die declamatorisch-rhetorische Setzart der französischen Schule haben umschaffen können. So wie überhaupt in diesem Augenblicke der Zustand der grossen Oper beschaffen ist, nimmt niemand weder an den musikal. Aufführungen, noch an dem Gesange daselbst den geringsten Antheil mehr: letzterer, der überall nur in einem plastisch-formellen Geschrey ohne innern Seelenausdruck besteht, muss, seit die Pariser von den italien. Sängern zu Paris, und die französ. Militaire in Deutschland gelernt haben, was singen heisst, um so mehr zu gänzlicher Unbeachtetheit und Unbedeutendheit herabsinken, als sich das allgemeine Interesse der Pariser und Franzosen sowol, wie das der Fremden, auf die Ballete der grossen Oper richtet, welche in der That in diesem Augenblicke eine höhere Stufe von Vollkommenheit als je erstiegen haben. Ich will das einzige Ballet, *Flore und Zephyr*, anführen, welches alles in sich vereint, was nur irgend den Sinnen der Zuschauer zu schmeicheln vermag.

Das Theater Feydeau hat von jeher, sowol bey den Franzosen, als bey den Ausländern, ein grösseres Interesse, als die grosse Oper, erregt. Der auf demselben herrschende französ. Styl ist, seit Grétry, auf jede Weise weniger declamatorisch-rhetorisch geworden, und hat dagegen einen mehr menschlichen Ausdruck, beschränkt sich dieser freylich gleich nur auf den Witz, angenommen. Es ist aber klar, dass den Menschen der Witz noch immer mehr angeht, als blos plastisch-rhetorische Formen, in welchen sich gleichsam nur das

Digitized by Google

Körperliche spiegelt, und woraus das Gemüth ganz und gar verschwindet. Aus diesem Grunde haben auch die Compositionen dieses Theaters im Auslande stets einen mindern oder grössern Beyfall erhalten, obgleich dieser, wie sich von selbst versteht, nur immer von bedingter Dauer gewesen ist. Aber, wenn gleich das menschliche Gemüth unerschöpflich ist; so muss doch der menschliche Witz, eben weil er zu bestimmt zum Verstande spricht, die ihm gesteckte Grenze um so schleuniger erreichen, ja überspringen, als er übertriebene Kraftanstrengungen, dasselbe zu erreichen, gemacht hat. Dieser Zeitpunct ist jetzt mit dem Theater Feydeau eingetreten: die auf demselben herrschenden witzig-kalten und verständig-langweilenden Producte können selbst dem französ. Nationalgeiste um so weniger längeres Interesse abgewinnen, als die Sitte, dergleichen Producte meistens nur auf einen Act zu beschränken, auch sogar die vollendete Ausführung einer blos witzigen Intrigue unmöglich macht und also die ganze Handlung eines solchen Stückchens auf ein paar witzige Worte und auf drey oder vier Scenen zusammenschmilzt, in denen der eine kommt, wann der andere abgeht, und wo zwey nur immer das thun, was der dritte, nebst dem Publicum, schon längst vorher gewusst hat. Dass die Herrschaft dieser Witzbolderey, bey welcher das Gemüth des Menschen so kalt, wie bey einem Kegelspiele bleibt, sich ihrem Ende naht; davon will sich hier niemand überzeugen. Der Dichter Etienne ist vielleicht der einzige, der eine Ahnung hat von dem, was der französ. komischen Oper allein aufzuhellen im Stande seyn dürfte. Er hat das bekannte Süjet der Aschenbrödel mit Glück auf die Bühne gebracht, und damit, obgleich die Bearbeitung desselben immer noch mehr witzig, als gemüthvoll ist, dem herrschenden Geschmacke die erste Diversion gemacht. *Aladin, oder die wunderbare Lampe*, von demselben Dichter, und mit Musik von Nicolo, deren Aufführung die grosse Oper sich hundert und vierzigtausend Franken kosten lassen will, wird nächstens zum Einstudiren gegeben werden, und dürfte vielleicht das Ziel erreicht haben, welches der Dichter in der Aschenbrödel nur geahnet zu haben scheint. Aber das grosse Publicum schreibt den Verfall des Theaters Feydeau einzig und allein dem Mangel zu, welchen dasselbe an solchen Schauspielern hat, die den Abgang Ellevíou's auf eine genügende Weise zu ersetzen vermöchten. Allerdings wirkt dieser Umstand als bedeutende Ursach mit: denn in diesem Augenblicke ist auch nicht ein einziger Liebhaber auf diesem Theater vorhanden, der den höheren Anforderungen nur erträglich schiene, geschweige denn, der Ellevíou's Stelle mit Erfolg einnehmen könnte. Was Martin anbetrifft, so ist dieser der einzige Schauspieler, der gewissermassen eines klassischen Ansehens geniesst und insofern die Stütze der genannten Bühne ausmacht. Da hier nur von dem Urtheile der Pariser über diesen Schauspieler die Rede ist; so kann ich das meinige über den Werth oder Unwerth desselben an diesem Orte füglich auf sich selbst beruhen lassen. Es ergiebt sich aus dem Gesagten, dass diesem Theater, wenn es der ihm stündlich mehr drohenden Gefahr nicht unausbleiblich unterliegen soll, eine Reform seines Repertoires und seiner Schauspieler gleich sehr Noth thun dürfte.

Das italienische Theater hat seine Entstehung in Paris keiner ausserwesentlichen Nationalveranlassung oder bürgerlichen Ursach, sondern einzig und allein einem wahren künstlerischen Bedürfnisse zu verdanken. Als nämlich mit Rameau die französ. Musik die höchste Stufe rhetorisch-declamatorischer Recitation erreicht hatte und darüber nicht weiter hinaus vermochte, da mussten die Pariser, übersättigt von der blos körperlichen musikal. Speise, welche man ihnen bis dahin vorgesetzt hatte, nothwendig eine Sehnsucht nach einer andern Gattung Musik, als ihre bisherige, in sich verspüren; nach einer Gattung, von welcher sie volle Befriedigung zu erhalten hofften, weil bereits ganz Europa den Werth derselben anerkannt hatte. Die italienische Musik machte bereits das Entzücken aller cultivirten Nationen, als in Frankreich erst kaum der Name derselben bekannt geworden war. Es siedelte sich demnach in Paris ein italien. Operntheater an. Wäre das Bedürfnis der Pariser nach dieser neuen Gattung Musik, wäre die Sehnsucht, welche sie nach derselben in sich verspürten, eine unmittelbare Folge eines ihnen innewohnenden Gemüths gewesen: so würde sich von der Anwesenheit eines italien. Operntheaters in Paris wahrscheinlich eine für die musikal. Bildung der Nation heilsame Wirkung ergeben haben; die italienische Musik würde sich alsdann mit dem eigentlich Menschlichen in ihnen, mit ihrem innersten Gemüthe, vereinbart und dasselbe zu ähnlichen Productionen fähig gemacht haben. Aber jenes Bedürfnis, weit entfernt, ein unmittelbares

Digitized by Google

Erzeugnis eines sich nothwendig so und nicht anders gestaltenden, mächtigen Gefühls zu seyn, hatte nur in einer mechanischen Uebersättigung an einem längst gekannten Genusse, in einer blossen Geschmacksantithese, in einem witzig-bizarren Oppositionsstreben, seine Entstehung, und vermochte also auch nicht künstlerisch-reproducirend nach innen, sondern nur witzig-polemisch nach aussen zu wirken. Die Tendenz, welche das italien. Theater auf den französischen, oder (was einerley ist) auf den Geschmack der Pariser gehabt, hat sich daher bis jetzt stets zwischen einem mechanischen, nicht zum Gemüthe sprechenden Ohrengenusse, und einer witzigen, vereinzelnden Verstandes-Kritik derselben im Zirkel bewegt, und der musikal. Geschmack der Pariser ist in diesem Augenblicke, die Modificationen abgerechnet, welche jede geistige und körperliche Operation im Laufe der Zeit nothwendig durch sich selbst erleiden muss, gerade noch derselbe, der er zur Zeit Glucks war. Er muss aber auch noch stets derselbe seyn, weil die französ. Nationalbildung, deren witziger Charakter jede eigentliche poetisch-romantische Gemüthsäusserung von sich ausschliesst, noch ebenfalls dieselbe ist, und er wird stets derselbe bleiben, weil eine Revolution in der Menschen-Bildung eines, eine einzige grosse Nationaleinheit ausmachenden Volks nur das Werk von Jahrhunderten, von einer gänzlichen moralisch-sittlichen Umwälzung desselben seyn kann. Vielleicht dürfte die französische, witzig-künstlerische Bildung, ohne irgend eine qualitative Verwandlung zu erleiden, erst mit dem, vielleicht nicht sehr entfernt seyenden Umsturze der ganzen europäischen Cultur ihr völliges Ende erreichen.

Aus dem bisher Gesagten dürfte sich schon zur Gnüge ergeben, dass die Existenz des italien. Theaters zu Paris von jeher sehr precair gewesen ist: es hat vom ersten Beginn an, unablässig mit Schwierigkeiten zu kämpfen gehabt, die freylich für den Augenblick stets gehoben worden, deren stete Wiederkehr jedoch die endliche gänzliche Auflösung desselben zur Folge haben muss. Das einheimische französische Publicum fühlt sich nicht geneigt, in seiner schwankenden Anerkennung des Werths der italien. Musik, grössere Opfer zu bringen, als zu welchen es gerade durch seine augenblickliche Laune nach dem Genusse derselben, die aber bey weitem noch keine innere, wahre Leidenschaftlichkeit ist, bestimmt wird; und die Fremden sind nicht im Stande, ein Schauspiel, dessen Personale und Orchester sehr grosse Kosten verlangen, und welches wöchentlich nur dreymal spielen darf, aufrecht zu erhalten.

Seit Mad. Catalani das Privilegium, ein italien. Theater in Paris eröffnen zu dürfen, erhalten, hatten sich die Freunde desselben mit der Hoffnung geschmeichelt, das Schicksal desselben werde jetzt auf eine solidere Grundlage gestützt werden, als es bis dahin der Fall gewesen. Die Erwartung hat getäuscht, aus Gründen, welche ich in meiner, in diesem Blatte abgedruckten, kurzen Geschichte des hiesigen italien. Theaters weiter auseinander gesetzt habe. Wer unparteyisch einen Ausspruch thun will, der muss gestehen, dass sich die Direction freylich viele und grosse Fehlgriffe hat zu Schulden kommen lassen: doch ist der artistische Zustand des Theaters, bey welchem die Leistungen des vortrefflichen, ich möchte sagen, des vollendeten Orchesters, dessen Gleichen in Europa nicht zu finden ist, billigerweise in grossen Anschlag gebracht werden muss, stets von der Art gewesen, dass ein Publicum, welches aus wahrem gemüthvollen, innerem Triebe, und nicht aus blosser bizarrer Oppositionssucht zu den Vorstellungen desselben gekommen wäre, Befriedigung gefunden haben würde. Aber die wahre Ursach der Vernachlässigung des italien. Theaters geht nicht von der inneren, mehr oder minderen Schwäche desselben hervor: sie liegt einzig und allein in der Abgeneigtheit der Pariser gegen die italien. Musik, in dem Kaltsinn, der sie, so redlich gemeynte Mühe sie sich auch geben mögen, das Gegentheil zu scheinen und zu seyn, gegen alle fremde Compositionen, die nicht in ihrem witzig-verständigen Genre gesetzt sind, empfinden.

Aber, welches auch die Stimmung der Pariser gegen ihr italien. Theater seyn möge, so fühle ich, da hier von Musik im Allgemeinen, und nicht von dem, was insbesondere die Franzosen für dergleichen ausgeben, die Rede ist, keine Verpflichtung in mir, meine, und, wie ich glaube, aller wahren Musikkenner Meynung zu verbergen: ich gestehe demnach, dass hier nur im italien. Theater, welches die Meisterwerke deutscher und italienischer Componisten aufführt, und auf welchem man einige der ersten und viele der besten Sänger Europa's hören kann, Musik zu finden ist.

Die neue Organisation desselben ist jetzt vollendet. *Dass sich die Folgen derselben auch auf

Digitized by Google

das vortreffliche Orchester, das ich mit Grund für das beste in Europa halte, erstreckt haben, thut mir am wehsten: statt vier und zwanzig Geigen, zählt man jetzt nur sechzehn; die übrigen Instrumente haben eine verhältnismässige Verringerung erlitten. Die verschiedenen Debüts sind vollendet, und es lässt sich jetzt sowol über den Werth der bisherigen Vorstellungen im Allgemeinen, als über das Verdienst der neu engagirten Mitglieder, ein genügendes Urtheil fallen. Die Namen der letztern sind: der Tenorist *Garcia*, der Komiker *Chiodi*, ein Franzose und ganz roher Anfänger *Console*, Mad. *Dickonse*, Prima Donna in der Opera seria, Mad. *Morandi*, Prima Donna in der Opera buffa, Mad. *Bartolozzi-Vestris*, Contraltistin, Mad. *Chiodi*, und noch einige andere weibliche und männliche Subjecte, von denen zu reden, die Mühe nicht lohnt.

Unter den abgegangenen Mitgliedern ist nur der Verlust eines einzigen derselben wahrhaft zu bedauern. Dieses Mitglied hat aber auch die Klagen von ganz Paris und von allen hiesigen Fremden um seinen Abgang zurückgelassen: dies ist *Crivelli*, ohnstreitig jetzt der erste Tenorist in Europa, ein Sänger, der bey einem bewundernswürdigen Reichthum von Mitteln, mit der verständigsten Verläugnung aller ausserwesentlichen Verschwendung derselben, sich stets einer echt künstlerischen Mässigung befleissigt, neben dem schönsten, sonorsten, wahrhaft italien. Organe eine so bewundernswürdige Biegsamkeit und Geschmeidigkeit der Kehle, eine solche Kunst, die Verzierungen zu Zierden und nicht zu Unzierden zu machen, eine so vollkommene Geschicklichkeit, mit der Lieblichkeit seiner Töne Herz und Sinne seiner Zuhörer zu bezaubern, besitzt, dass man, ohne ihn gehört zu haben, kaum sagen kann, man habe Tenor singen gehört. Crivelli ist nach London gegangen, und *Garcia*, von Geburt ein Spanier, an dessen Stelle getreten. Wenn ich von der einen Seite glauben muss, dass es schwer, ja fast unmöglich war, Crivelli würdig zu ersetzen; so nöthigt mir von der andern Seite Unparteylichkeit das Geständnis ab, dass Garcia vielleicht der einzige Sänger Europa's war, der Crivelli's Abgang am wenigsten schmerzhaft machen konnte. Garcia hat eine etwas rohe, ja in der Höhe sogar etwas rauh tönende Stimme, besitzt aber dabey eine ungemeine, leider fast zu grosse Fertigkeit und Biegsamkeit der Kehle, die sehr oft in den leichten Verzierungen von grosser Annehmlichkeit ist, im Ganzen aber dennoch sich ohne alle Mässigung, ohne alle Sparsamkeit zeigt, und nicht selten sogar zur Unkunde und Geschmacklosigkeit herabsinkt. Wäre Garcia noch jung; so könnte man glauben, reifere Studien würden das Uebermaass von Kraft und Fülle einst noch mässigen; dann würde die Hoffnung von den gelungenen Leistungen der Zukunft für das oftmalige Misslingen der gegenwärtigen einen Ersatz liefern: aber Garcia ist bereits in einem Alter, wo die künstlerischen und sittlichen Angewohnheiten im Menschen bereits zu Fertigkeiten geworden sind, und nicht früher, als mit dem Leben selbst abgelegt werden. Nichts destoweniger bleibt dieser Sänger stets eine sehr schätzungswerthe und vielleicht die einzige Acquisition, die unter den jetzigen Umständen nicht allein nicht das Missfallen, sondern sogar den Beyfall des Publicums zu erhalten vermochte. Garcia ist auch Schauspieler; obgleich kein eigentlicher Künstler, doch ein sehr glücklicher, routinirter Mechaniker, dessen Feuer und Lebendigkeit dem Kenner nicht missfallen, dem grossen Haufen hingegen für Kunst gelten, und als solche auch applaudirt werden. Und hierin besitzt Garcia einen bedeutenden Vorzug vor Crivelli, welcher letztere im Komischen wahrhaft unerträglich ist, im Ernste hingegen gerade auf der Stufe steht, welche den haarscharfen Uebergang vom Missfallen zum Gefallen macht und wo der Moment des Stillstandes, nämlich die absolute Gleichgültigkeit, einzutreten scheint. — Der Komiker *Chiodi*, der von Amsterdam aus eine Art Ruf sich erworben hat, besitzt eine hübsche Stimme, ziemliche Biegsamkeit, ein sehr lobenswerthes Spiel und manche sehr schätzbare, künstlerische Intention. Trotz aller dieser Vorzüge, neben welchen sich noch dann und wann eine grosse Lebendigkeit bemerkbar macht, lässt das Spiel dieses Mannes, wenn gleich nicht das grosse Publicum, doch wenigstens den Kenner kalt: es fehlt ihm die wahre, italienisch-komische Kraft, jene romantische Begeisterung im Spiele, durch welche die italienischen Komiker sich so vortheilhaft vor den rein-witzigen Schauspielern Frankreichs und den prosaisch-komischen Bouffons der Deutschen auszeichnen. Seine Leistungen verrathen nicht die Leichtigkeit des Genies, sondern die Schwerfälligkeit einer mühsamen Körper- und Verstandesanstrengung und bleiben daher ohne jenen wohlthätigen Eindruck, den allein das Genie, und habe es auch bey weitem

Digitized by Google

noch keine bedeutende Stufe der Ausbildung erstiegen, hervorzubringen vermag. Nach Art mehrer italien. Komiker spricht er auch die Recitative mehr, als dass er sie tongemäss vortragen sollte. Aus dieser musikal. Unharmonie der Stimme mit dem begleitenden Fortepiano, nebst Cello und Contrabass, geht ein Missklang hervor, der dem feingebildeten musikal. Gehöre höchst widrig wird. Einen Vorzug besitzt dieser Schauspieler, der lobenswerth ist: er spricht die Worte sehr deutlich aus. *Console*, ein im hiesigen Conservatoire gebildeter Franzose, hat etwas Stimme, etwas Methode, ist aber ein blosser Anfänger und als Sänger und Schauspieler so wenig, dass hier von ihm nicht weiter die Rede zu seyn verdient. — Mad. *Dickonse*, Prima Donna in der ernsten Oper, eine Engländerin von Geburt, wäre vielleicht eine der besten Sängerinnen, welche Europa in diesem Augenblicke aufzuweisen haben dürfte, wenn die Tiefe ihrer Stimme, die durchgängig etwas Tonloses, Hohles, ja bereits etwas Alterndes besitzt, mit der Höhe derselben zu vergleichen wäre, ob es gleich auch dieser an Stärke, eigentlicher Kraft, und besonders an Frische gebricht. Abgesehen von dem extensiven Umfange und Gehalte derselben, besitzt diese Sängerin eine solche intensive, vollendete Ausbildung der Geläufigkeit, Biegsamkeit und des Ausdrucks, dass die Leistungen dieser Frau mir mehr Genuss gewähren, als es die grossen Kraftanstrengungen und Seiltänzerkünste mancher sehr berühmten Sängerinnen vermocht haben. Mad. Dickonse hat, meiner vollkommensten Ueberzeugung zu Folge, die Gräfin in Figaro's Hochzeit besser gesungen, als alle ihre Vorgängerinnen, Mad. Catalani nicht ausgenommen, welche letztere in dieser Rolle vieles transponirt, alles aber dergestalt nach eigenem Gelüste umgeändert hat, dass der Musikkenner ein wahres Leid darüber empfunden und statt des mozartschen Gesanges lauter catalanischen gehört hat. Mad. Dickonse ist auch eine recht lobenswerthe Schauspielerin, wovon sie ebenfalls in der Gräfin in Figaro's Hochzeit ganz überzeugende Beweise abgelegt hat; überdem, obgleich nicht ganz in der Blüthe der Jahre mehr, doch eine sehr hübsche Frau, von majestätischer Körperbildung. — Mad. *Morandi*, erste komische Sängerin, ist auf jede Weise die interessanteste Erscheinung auf der hiesigen italien. Bühne, wenn wir uns bey dieser Frau nicht etwa an einzelne Theile ihrer Leistungen, sondern vielmehr an ihr ganzes Künstlerthum halten. Mad. Morandi ist, ohne Widerspruch, unter allen deutschen und italien. Sängerinnen, die mir bekannt sind, die beste Schauspielerin; freylich ohne eigentliches künstlerisches Bewusstseyn, aber dafür mit einem so glücklichen Instincte, mit einer so höchst graziösen Routine, mit einem so nahe an wahres Künstlerthum streifenden Mechanismus begabt, dass die Darstellungen dieser Frau, die noch ausserdem ein höchst lebendiges, höchst bewegbares Mienenspiel besitzt, das grösste Interesse gewähren. Ihre Stimme ist sowol ohne eigentliche Kunst-Ausbildung, wie ohne bedeutenden Umfang, dagegen der Ton derselben höchst angenehm, ihr Vortrag in der zierlichen Manier höchst reizend. Dass diese Frau, mit solchen Vorzügen begabt, jetzt abermals der Liebling des Publicums geworden ist, wie sie es schon vor ihrem Abgange gewesen, begreift sich; und wenn das hiesige italien. Theater aufrecht erhalten werden kann, so wird Mad. Morandi sicher nicht den geringsten Theil dazu beytragen. — Mad. *Vestris-Bartolozzi*, eine junge, sehr hübsche Frau, hat, wie gute, befreundete Gemüther versichern, eine schöne Contraltstimme, einen höchst gebildeten Vortrag, und ist daneben eine sehr brave Schauspielerin; ich meyne dagegen (und diesmal meyne ich mit dem grossen Publicum), Mad. Vestris habe gar keine Stimme (wenn man nämlich einige tiefe, hohl und heiser tönende Laute nicht etwa für solche zu nehmen gewilligt ist), gar keinen Vortrag, nicht einmal solchen, wie ihn oft natürliche Stimmen aus dem Volke, ohne Schule und Uebung, besitzen, und ist eben so wenig Schauspielerin, wie Sängerin. Ist sie auch gleich weder das eine, noch das andere; so scheint ihr dagegen eine so unzerstörbare Ruhe, ein so inniges Selbstvertrauen eigen zu seyn, dass es Einem wirklich Leid thut, dass diesen guten Eigenschaften weder Talent, noch Ausbildung zur Seite stehen. Von ihrer Verheyrathung mit einem Manne, aus der Tänzerfamilie Vestris, kann Mad. Bartolozzi (eine Tochter des berühmten Kupferstechers gleiches Namens) freylich keinen harmonischen Nutzen ziehen: denn bekanntlich besitzen alle Vestris ihr grösstes musikal. Talent in den Beinen; dagegen aber sind aus dieser Ehe einige Balletpositionen, Porte-Bras, Attitüden, Tableaux und anderer dergleichen pantomimischer Zubehör für diese Sängerin hervorgegangen, in welche sie sich freylich, wie in ein erborgtes Kleid, zur Zeit noch nicht recht hineinfinden kann: das hat

Digitized by Google

aber nichts zu bedeuten; denn da, wie das Sprichwort sagt, Gewohnheit zur andern Natur wird, so dürften die besagten Ballet-Künste, in deren Handhabung Mad. Vestris bereits grosse Gewohnheit zu erkennen giebt, bald eben so natürlich an ihr erscheinen, als man in ihnen bis dahin noch Linkisches und Eckiges erblickt. Mad. *Garcia*, die als vierte, fünfte oder sechste Sängerin angestellt ist, verliert sich in Gesang und Spiel zu einer so grossen Unbedeutendheit, dass ich hier nur ihren Namen nennen kann. Dies sind die vom Anfange des Octobers vorigen Jahrs an neu engagirten Mitglieder des italienischen Theaters.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Frankfurt am Mayn. Am 9ten Dec. gab Hr. Düring, Fagottist am hiesigen Theater-Orchester und Director des musikal. Vereins, Concert. (So nennt sich nämlich eine hiesige, sehr achtbare Gesellschaft junger Dilettanten und Dilettantinnen, welche von Hrn. D. im Singen geübt wird.) Eine Ouverture von Cherubini, welche sehr exact vorgetragen ward, leitete ein; Dem. Juliard sang eine Arie mit Chor von Zingarelli: ein angenehmes Stimmchen, wie es scheint, auch Talent, was beydes nur wirklich gut ausgebildet zu werden braucht, um etwas Vorzügliches hervorgehen zu lassen. Sie wurde mit allgemeinem Wohlgefallen gehört. Hr. D. blies ein Fagottconcert von Witt, in gewöhnlicher Art und schon etwas veralteter Manier geschrieben, mit ganz ungewöhnlicher Fertigkeit, Geschwindigkeit und Deutlichkeit: was nun aber hinzukommen muss, um einen geschickten Mann zu einem Künstler zu machen, das zeigte sich nicht. Dennoch fand er vielen Beyfall. Es folgten Chöre aus den *sieben Worten Jesu* und aus der *Schöpfung* von Haydn, ges. von sämmtlichen Mitgliedern des musikal. Vereins. Gegen 40 weibliche Soprane und Alte, und diesen beynahe angemessene Tenore und Bässe, führten sie gut aus. Sie wurden, ohngeachtet die Tempi der ersten allzulangsam genommen waren, und das: „die Himmel erzählen die Ehre Gottes" — kräftigere, sichrere, tiefe Stimmen verlangt, mit sehr viel Beyfall aufgenommen. Nach einer Ouverture von Beethoven folgten Variationen für's Klavier, mit Orchesterbegleitung, von Hummel, gesp. von Dem. Cullmann. Sie spielte schön, und liess leicht erkennen, dass sie von einem wackern Lehrer gebildet worden; und das war ihr verst. Vater. Den Beschluss machte ein grosses, doppelchöriges *Te Deum* von Witt, ges. von sämmtlichen Mitgliedern des Vereins. Wir fanden es leicht, aber keineswegs gross. Es wurde gut vorgetragen, und das sehr zahlreiche Auditorium äusserte auch hier viel Beyfall. — Am ersten Weihnachtstage gab Hr. Franz Heroux, d. ält., Concert. Wir bekamen zu hören: 1. Mehuls Jagd-Ouverture, die Vielen sehr gefällt, wol durch ihren ungewöhnlichen Lärm; 2. Arie von Righini, gesungen von Hrn. Siebert. Righini verstand zu schreiben, dass ein grosser Basssänger sich zeigen konnte! Hr. S. sang von Contra-C bis eingestr. f-g; da blieben jedoch die Töne nicht einander gleich: die Tiefe zu unkräftig, die Höhe tenorisirend; übrigens durchaus sehr beweglich, und geschickt, alle Arten Passagen möglichst deutlich und bestimmt auszuführen. Viel Beyfall. 3. Violin-Concert, von Rode, gesp. von Hrn. Franz Heroux, d. jüng. Dieser junge, kräftige Virtuos erfreut eden aufmerksamen Zuhörer durch sein stetes Vorschreiten; er spielte das nicht leichte Concert durchgehends präcis, gewandt und deutlich. 4. Declamat. des Hrn. Jul. Weidner. 5. Duett von Pär, ges. von Dem. Beck und Dem. Friedel. Ueber beyde habe ich noch nie zu sprechen Gelegenheit gehabt. Dem. Beck ist vom Theater in Pressburg und giebt bey der hiesigen Oper Gastrollen; Dem. Friedel ist ein neues Mitglied unsrer Oper und von Würzburg zu uns gekommen. Das bekannte Duett ist ursprünglich für Sopran und Tenor geschrieben, und in dieser Gestalt von besserer Wirkung. Dem. B. hatte die tiefere Partie, und keine Gelegenheit, besondere Vorzüge zu zeigen: doch war eine sichere, feste, gebildete Stimme bemerkbar. Dem. F. bewies in Passagen aller Art, dass sie von der Natur zu einer guten Sängerin ausgestattet ist, doch auch, dass es ihr noch zu sehr an eigentlicher Schule fehlt. Diese zu erlangen, hat sie durch ihre gegenwärtige Lage vortheilhafte Gelegenheit. Benutzt sie diese zweckmässig: so haben wir an ihr, da sie noch sehr jung ist, gewiss eine vorzügliche Sängerin zu erwarten. Sie fand schon heute vielen Beyfall. Zweyte Abtheilung: 1. Arie aus Pärs *Achilles*, ges. von Hrn. Schelble. Dieser geschätzte und geschickte Sänger gefällt jedesmal,

Digitized by Google

wenn er singt, besonders durch seine angenehme, klangreiche Stimme; indess er den Kunstverständigen nicht ganz genügt. Ich will heute nur Eins erwähnen! Auch er konnte nicht lassen, die seit einiger Zeit gangbar gewordene, öfter verunzierende, als verzierende Lauferey abwärts durch die chromatische Scala anzubringen: aber sämmtliche Töne waren nicht einzeln, rein abgestossen, sondern in einander gezogen; und wie dieses lautet, weiss jeder, so wie auch, dass jenes durchaus keine Passage für den Sänger ist, sondern nur für den Instrumentisten, und dass dieser dem Sänger nicht zum Vorbild dienen darf, wol aber umgekehrt. 2. Variat. für die Hoboe von Winter, vorgetragen von Hrn. Schmitt. Sie waren wol ehedem für W.s Freund, den unvergesslichen Ramm, geschrieben, von dem wir sie auch vor vielen Jahren vortragen gehört. Hr. Sch. löste seine Aufgabe meisterhaft; im Einzelnen zeichnen wir an ihm aus: den durchaus schönen, singenden, dem Instrument angemessenen Ton; die bedeutende Fertigkeit und vollkommene Deutlichkeit, und den guten Geschmack im Vortrag. Hr. Sch. fand gerechten, grossen Beyfall. 3. Declamat. 4. Wellingtons Sieg bey Vittoria, zweyter Theil, von Beethoven. — Einen herrlichen Genuss gewährte uns ein Concert am 30sten Dec., welches die Herren Fürstenau, Vater und Sohn, Virtuosen auf der Flöte, und vormals in Diensten des Herzogs von Oldenburg, gaben. Sie selbst spielten ein Flötenconc. von Braun, mit einer Polonoise von Fürstenau, dem Vater, vorgetragen von Fürstenau dem Sohn; ein Doppelconc. für zwey Flöten nach F. Ecks Violinconc. frey bearbeitet von Fürstenau dem Vater, vorgetragen von Vater und Sohn; „Fuge, oder freundschaftl. Zank zwischen 2 Flöten," vorgetragen von F., Vater und Sohn. (Welch ein Titel, der überdies nicht im Geringsten passte! Mit einer Fuge hatte das Stück gar keine Aehnlichkeit; es bestand blos in geschmack- und regellosen Nachahmungen und Wiederholungen. So brave Virtuosen sollten sich dergleichen Manipulationen der Menge nicht verstatten!) Endlich: ungarischer Tanz mit Variationen für die Flöte, von F. dem Vater, vorgetragen von F. dem Sohn. Beyde Künstler bewiesen, dass sie ihre Vorzüge nicht nur in *Spiel*-Fertigkeit, sondern in *Kunst*-Fertigkeit setzen. Der Vater ist auch ein guter Componist. Das Spiel des Sohnes bezeichnete sich noch besonders durch alle Grade von Stärke und Schwäche, welche seinem Vortrage ein, eben auf der Flöte seltenes Leben verliehen. Dabey bedient er sich weit mehr der einfachen, als der so angerühmten Doppelzunge: aber er bedient sich ihrer auf eigenthümliche Weise. Er fand den verdienten, einstimmigen Beyfall, und wurde, was ich mit Vergnügen hinzusetze, beym hiesigen Theater-Orchester engagirt. Ausser diesen Stücken hörten wir: eine Ouverture; die *Orakelglocke* von Tiedge, in Musik gesetzt von Spindler, und ges. von Hrn. Hoffer, ein Stück, das, seines Werths ungeachtet, in einem grossen, öffentlichen Concert durchaus nicht an seinem Platz ist, doch aber mit Beyfall beschenkt wurde; und den ersten Satz eines mozartschen Klavierconcerts aus Es dur, von dem 11jährigen C. Freyeis recht gut gespielt. —

Das grosse Liebhaber-Concert, das vor einigen Jahren unter dem Namen, musikal. Akademie, hier bestand, aber durch die sehr ungünstigen Zeitverhältnisse ganz geruht hatte, hat auch wieder von neuem begonnen und ausnehmend viel Theilnehmer gefunden; so dass fast alle Instrumente eines vollständigen Orchesters von Dilettanten besetzt sind. Ueber ihre Leistungen werde ich zu Ende des Winters zu sprechen Gelegenheit nehmen. Zur feyerlichen Wiedereröffnung dieses Instituts war ein zweckmässiger Prolog von Hrn. Dr. J. B. Moos gedichtet und wurde von Dem. Lindener gesprochen.

Würzburg. So manchen schönen Genuss uns dieser Winter in musikal. Hinsicht durch das löbliche Streben des hiesigen Harmonie-Vereins auch bereits gewährt hat, so übertraf doch das Vergnügen, das dem Publicum am ersten Weihnachtstage durch ein grosses Conc. bereitet wurde, alles Vorhergegangene der Art. Der hiesige Kapellm., Hr. Friedrich Witt, führte nämlich eine von ihm schon vor mehren Jahren compon. Cantate, *die vier Menschenalter*, im akademischen Musiksaale zum Besten der abgebrannten Bischofsheimer auf. Ref. hatte von diesem Werke schon viel Rühmliches gehört und hegte keine geringen Erwartungen, weil er des Meisters Weise und Kunst schon aus dessen Messen und Symphonien kannte: allein, nachdem er der vollständigen Probe und darauf der wirklichen Aufführung beygewohnt, fand er seine Erwartungen dennoch übertroffen. Geniale Fülle, Kraft und Mannigfaltigkeit der Ideen, traten lebendig und überraschend hervor. Wenn man den Text vergleicht, der nicht nur

gedehnt ist, sondern sich auch oft wiederholt; so muss man um so mehr bewundern, dass der Componist das Interesse stets wach erhalten und durch Neuheit belebt hat. Gewiss sagt Ref. nicht zuviel, wenn er behauptet, dass dieses Werk unter die Meisterstücke neuer *deutscher* Musik gehört, und eben *dieser* Sinn, Tiefe und Reichhaltigkeit ausspricht. Schade, dass es wegen seiner Grösse, und der Nothwendigkeit eines ungemein zahlreichen Orchesters, nicht überall gegeben werden kann. Darum ist es wol auch im Auslande noch wenig bekannt; wurde es doch selbst hier an jenem Tage zum erstenmale vollständig und öffentlich gegeben! Das Orchester war ziemlich stark besetzt, und Instrumentisten, wie Sänger und Sängerinnen, leisteten ihr Möglichstes, um die Composition würdig darzustellen. Ihre kön. Hoheit, die Kronprinzessin (der Kronprinz war früher nach München abgereist) beehrten dies Concert mit Ihrer Gegenwart; der geräumige Saal war gedrängt voll Zuhörer. Möge es Hrn. Witt gefallen, dieses sein Werk in mehren grösseren Städten des Vaterlandes aufzuführen, um es so zu mehrer Kunde des deutschen Volks zu bringen, und diesem zu zeigen, was aus seiner Mitte, trotz dem Zeitendrange, auch hier wieder Treffliches hervorging.

Schliesslich muss Ref. noch auf einen jungen Künstler, Hrn. Witts Schüler, aufmerksam machen: auf Joseph Eschborn. Ref. hat ihn mehrmals eigene Compositionen selbst vortragen hören, und bewundert nicht nur des jungen Mannes Talent im Produciren, sondern auch dessen kraftvolles Spiel auf der Geige. Am meisten gefiel ein Violinconcert seiner Composition, von ihm im Harmonie-Vereine vorgetragen. Er arbeitet jetzt an einer Oper, und es lässt sich viel von ihm erwarten, wenn er seine Kraft, die theils innere Eigenthümlichkeit, theils auch wol jugendliche Aufwallung ist, hin und wieder mehr mässigen und dem Zarten mehr aneignen wird.

Kurze Anzeigen.

Quatre Sonatines progressives pour le Pianoforte, comp. par T. Latour. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 20 Xr.)

Für Anfänger, die nur erst die Elemente erlernet haben. Gefällige Melodien empfehlen das Werkchen. Es gleichet ganz denen, die man vor etwa 25 Jahren aus Pleyels Werken zog, und die damals so weit verbreitet wurden. Freylich verlangt die heutige Art, das Pianoforte zu behandeln, eigentlich auch eine andere Vorschule. Für junge Mädchen, besonders vornehmen Standes, und wo sonst man voraus siehet, die Musikherrlichkeit werde bald verschwinden, sind solche Sachelchen aber recht sehr gut.

Sonate p. le Pianoforte av. Violon obligé, comp. — — par Ferdin. Ries. Oeuvr. 69. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Rthlr.)

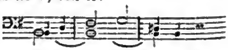
Eine der leichtern und gefälligern Arbeiten dieses fruchtbaren Componisten. In Erfindung und Anordnung erinnert sie an manche andere seiner Compositionen, bleibt aber darum doch interessant. Zwey nicht ganz ungeübte Spieler können sich angenehm damit unterhalten.

Berichtigung

einiger Stellen in No. 35 und 36 vom Jahre 1816, in dem Aufsatz: Alte Volksmelodien des Norden — und in den dazu gehörigen musikal. Beylagen.

No. 35.	Seite 594.	Lin. 18	statt *zu sehen* l. *gesammlet zu sehen*.
-	- —	—	- 19	— *Fran* etc. l. *från Forntiden*
-	- —	595.	- 16	— *werde* l. *ward*: —
- 56.	—	615.	- 5	v. unten, statt *Invectionen* l. *Inventionen*,
-	- —	616.	- 15	und 16 lies: bey den Omqväd; was a. z. v. giebt, dass diese etc.

Beylage No. 6. In der Melodie No. 79, Takt 4 im Bass, nicht G sondern d, oder so:



Die letzte Gesangsnote ist cis.

— - 7. Im 9ten Takt der Mel. No. 70 ist der Bogen über g a in der Oberstimme wegzustreichen; a fällt auf die erste Sylbe von *hviler*.

In No. 222 ist die erste Note c des dritten Takts in a zu verwandeln; wie es sich im siebenten Takt findet.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten Februar. N°. 6. 1817.

Recension.

Grande Sinfonie pour deux Violons, Alto, Basse, 2 Flûtes, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 4 Cors, 2 Trompettes et Timbales, par Vogler. à Offenbach, chez J. André. (Prix 6 Fr.)

Vogler hat, soviel dem Rec. bekannt ist, nur diese einzige Symphonie geschrieben: aber die Art, wie er dies Werk ausgeführt, zeigt den grossen Mann auch in diesem Fach; jeder wird ihn bewundern, der sich auch mit diesem Erzeugnis des umfassenden, herrlichen Geistes bekannt macht.

Gleichwol sind im grössern Publicum die Urtheile über diesen grossen Tonsetzer noch sehr verschieden: da möchte es denn eben hier, bey der Beurtheilung dieses bedeutenden Werkes, nicht unzweckmässig seyn, eine nähere Betrachtung der Eigenheiten des voglerschen Genius voranzuschicken, welche dann auch als Grundlage für die Beurtheilung seiner Werke überhaupt, so wie des hier genannten, dienen könnte. —

In keiner Kunstform fällt es dem Genie so schwer, und in keiner dem Manne von blossem Talent so leicht, gehörig aufgefasst zu werden, als in der Tonkunst. Wie viele anziehende, unterhaltende, und den Hörer höchst angenehm beschäftigende Seiten hat nicht die Musik; wie viele Mittel stehen ihr zu Gebot, die mannigfaltigsten Eindrücke hervorzubringen, die verschiedensten Empfindungen anzuregen, zu überraschen, überhaupt Wirkungen der verschiedensten Art hervorzubringen! Wie vieles hierzu liegt schon in der Menschenstimme, in dem eignen Charakter der verschiedenen Musik-Werkzeuge und derselben geschickter Anwendung, im guten Gebrauch des reichen Harmonienfeldes, der Rhythmik etc.! — Wer diese äussern Hülfsquellen zu benutzen weiss, wie leicht kann der die Aufmerksamkeit vieler auf sich ziehen, ja sich vielleicht eines grossen Beyfalls versichern, der ohnehin sehr oft der äussern, hervorstechenden Seite zugewendet wird, indem schon mehr Einsicht und Ernst dazu gehört, um das Aeussere vom Innern abzusondern; noch mehr, um ihr Verhältnis genau bestimmen zu können — worin doch ein Hauptgrund der Unterscheidung der Werke des Genie's von denen, des blossen Talents, liegt.

Betrachten wir nun den Weg, welchen der Tonsetzer von blossem Talent, und den, welchen der mit Genie begabte wandelt, so wird dies noch klärer und auch gerechtfertigt erscheinen.

Das Streben des musik. Talentmenschen geht vorzüglich nach Aussen. Mit dem Ausdrucke, *er sucht Effect*, könnte man diese Art ziemlich sicher bezeichnen. Daher greift der schaffende Künstler dieser Klasse so gern, und zunächst, nach jenen vorhandenen Darstellungsmitteln und Formen, von deren Reiz und Wirkung er sich in so vielen andern Werken überzeugt hat, und knüpft an diese, oder schmückt vielmehr mit diesen, was ihm seine natürliche Anlage Schlechtes oder Gutes, Gemeines oder Höheres darbietet. Er richtet sich besonders nach der in der Zeit geltenden und üblichen Form, strebt bey der Gestaltung seiner Ideen nach einer leicht ansprechenden Seite, nach gefälligen Melodien im beliebten Zuschnitt der Zeit, nach erregenden Rhythmen, und dgl. Wo die eigene Kraft der Idee fehlt, da sucht er den Mangel durch die vereinigten Wirkungen der musikal. Werkzeuge zu ersetzen; giebt dem Ganzen durch Anwendung manches scheinbar Gelehrten, durch Nachahmungen in allen Stimmen, Umkehrungen, fugirte Sätze etc. ein bedeutendes Ansehen, und stützt sich auf das Beyspiel grosser Männer, welchen er in vielen Stücken, nur aber

Digitized by Google

nicht im Wesentlichen, in einer *seelenvollen Gestaltung*, gleich kömmt. Da nun seine geistige Richtung eben nicht so schwer zu ergreifen ist; die angewandte, äussere, hervorstechende Form leicht den Kunstliebhaber, wenn er nicht tiefere Einsichten in das Wesen der Kunst besitzt, zu bestechen pflegt: so darf er allerdings auf vielen Beyfall rechnen, wovon uns eine Menge der im Umlaufe befindlichen Tonstücke und derselben günstige Aufnahme überzeugt.

Das Genie hingegen trägt in sich ein Ideal, das es in seinen Werken auszuprägen strebt. Ob es viele, oder wenige Mittel der Darstellung habe, oder nicht: dies ist ihm eine entferntere Sorge. Sobald nur eine Sonne dasteht, (sagt Richter sehr schön,) so zeigt sie mit einem Stiftchen so gut die Zeit, als mit einem Obeliskus. Das Genie sucht Wahrheit, es strebt *sich* darzulegen, und verschmäht alles blos äusserlich Formelle, oder bedient sich dessen nur, indem es ihm selbst eine eigene Bedeutung giebt, worin sich eben die *Eigenheit* seiner geistigen Richtung verkündet. Daher die oft so unbedeutend scheinenden ersten Werke solcher Geister. — Dieses Ideal bleibt ihm der treue Leitstern seines ganzen künstlerischen Lebens und Strebens, und alle jene Erzeugnisse, welche ihm aus wahrem, innerm Drange entströmen, sind eben so viele Versuche, dieses Ganze, das es, als ein solches, nie vollkommen in einem Werke darzulegen vermag, wenigstens durch die einzelnen Ideen erscheinen zu lassen, oder anzudeuten.

Wer daher in den Stand gekommen ist, alle einzelne, mit Neigung verfertigte Werke eines Genie's zu kennen, ihren Geist zu durchdringen, und die verschiedenen Eigenthümlichkeiten, welche diese vereinzelt auszeichnen, in ein Ganzes zusammenzufassen, der hat den wahren, umfassenden Begriff, die vollkommene Anschauung vom geistigen Mass eines solchen Genie's. — Allein selten möchte es Einem gelingen, alle hierzu nöthigen Werke eines grossen Mannes kennen zu lernen; noch seltener aber möchte sich jener tief ergreifende, vorurtheilsfreye Blick bey einem Kritiker vorfinden. Würde dieser nicht dieselbe Geisteshöhe besitzen, dasselbe tiefe Gefühl des Höchsten in seiner Brust empfinden müssen, welches gerade der Stoff der heiligen Flamme des Genie's ist? — Wenn nun Genien, die vom Himmel beglückten Kinder der Erde, so selten sind, um wie viel seltener möchten erst jene Menschen seyn, die ihre geringeren Anlagen und Fähigkeiten bis zu dieser Höhe zu steigern im Stande sind! — —

Aber es ist noch ein Weg vorhanden, welcher zu diesem Ziele führt.

Eine *eigene* Richtung der Denk-, und besonders der Gefühlskraft hat jedes Genie, als eine reiche Mitgabe, von der Natur erhalten. Die Art hingegen, wie sich beyde entwickeln und ausbilden, ja sogar oft eine eigene Wendung derselben, hängt häufig von den Lebensverhältnissen des Künstlers ab. Von diesem Gesichtspunkte aus wird uns die Lebensgeschichte solcher grossen Männer im eigentlichen Sinne interessant, denn sie liefert uns die *einzelnen Theile* jenes Ganzen, welches als Ideal dem Künstler vorschwebte, und haben wir dieses mit Bestimmtheit ergriffen, dann ist es etwas Leichtes, den Werth jedes einzelnen Werks, oder, was dasselbe ist, jeder Idee, nach ihrem Verhältnisse zum Ideal des Künstlers, und dann wieder im Bezug auf die Idee der Kunst selbst, zu betrachten. —

Rec. war so glücklich, durch die Bemühung eines Freundes von der verehrungwürdigen Schwester des grossen Mozart jenes Buch zu erhalten, worin die ersten Stücke, welche dieser Heros der Tonkunst in seinem vierten Jahre lernte, nebst den ersten eignen Versuchen desselben in seinem fünften Jahre, von seiner eigenen Hand geschrieben, enthalten waren. So wenig Interesse für die Kunst selbst diese kleinen Arbeiten von einigen Zeilen auch immer haben mögen, so zeigt sich doch darin die eigenthümliche Richtung dieses grossen Geistes, angeregt durch jene, in seinen Uebungstücken enthaltene Form, welche er aber mit seiner Eigenheit in diesen ersten Versuchen gestaltete, und dann in der Folge bis zu der so erstaunenswerthen Höhe ausbildete *).

*) Anmerk. Rec. hatte sich schon früher eine eigene Methode ausgedacht, wie man junge Talente bey Zeiten, ohne Besorgnis einer zu frühzeitigen Reife, mit dem Geiste der Kunst bekannt machen könne. Auffallend war es ihm daher, in diesen ersten Versuchen Mozarts diesen Weg durch eigene Geistesrichtung betreten zu finden. Er wird seine Ansichten hierüber, durch die ersten mozartschen Versuche bestätiget, die vielleicht zur Entwicklung manches schönen Talentes führen könnten, in diesen Blättern niederlegen.

Digitized by Google

Eben so findet Rec. in der frühern Lebensgeschichte des grossen Vogler die einzelnen Elemente, aus welchen sich sein herrliches Ideal bildete, oder welche dazu dienten, seiner, von der Natur erhaltenen, eigenen Denk- und Gefühlskraft eine besondere Richtung zu geben.

Vogler äusserte schon in seiner früheren Jugend eine vorzügliche Anlage zum festen Denken, so wie sich auch eine Hinneigung zum Religiösen bald bey ihm blicken liess. — Er hatte sich das Klavier, und später die Orgel, zu seinem Lieblingsinstrumente gewählt, worin er sich mit dem ihm eigenen eisernen Fleisse übte *). Da sein Vater, J. Georg Vogler, und sein nachheriger Stiefvater, Wenceslaus Stautinger, brave Geigeninstrumentenmacher waren: so wurde Vogler mit vielen Chordirectoren von Klöstern und Stiftern bekannt, und, noch als Zögling am Gymnasio, oft aufgefodert, die Orgel in verschiedenen Kirchen zu spielen. Die hierbey nothwendigen Vorspiele bestanden, besonders, wenn sie etwas länger dauerten, in contrapunktischen, gewöhnlich fugirten Sätzen. Der Organist, wenn er nur mit einiger Ehre auftreten wollte, musste diese aus dem Stegreife vortragen. V., von Natur aus sehr ehrgeizig, musste sich sonach mit dem contrapunktischen Style bekannt machen. Da ihm nun hier seine natürliche Anlage zum strengen Denken sehr zu Statten kam: so bildete er die schöne Grundlage zu dem festen Verfolg seiner Ideen, welcher, so zu sagen, *alle seine Werke* charakterisirt.

Leicht hätte aber diese Beschäftigung in jene frostige, schulgerechte Form ausarten können, welche wir in so vielen Werken älterer und neuerer Organisten finden: allein theils sicherte ihn hiervor die ihm schon beywohnende lebendige Gefühlsstimmung, theils lag auch die Ausbildung dieser schon in seinem Wirkungskreis als Organist. Man forderte nämlich, besonders in den Stifts- und Klosterkirchen, dass der Organist ein fester Choralspieler seyn solle. Die Menge der guten Organisten an diesen Orten, (manches Kloster zählte deren vier, auch fünf,) und V.s schon damals grosser Ehrgeiz, welcher durch die vielen würdigen Mitbewerber um den Preis nur noch mehr angefacht wurde, trugen dazu bey, alle Hindernisse zu besiegen.

Hier war denn auch die Gelegenheit, wo V. mit dem tiefen, ewig bewundrungwürdigen Geiste der alten Musik bekannt, hier der Platz, wo sein ohnehin religiöser Sinn von dem festlichen Begehen des kirchlichen Cultus mächtig ergriffen wurde, wodurch eben *diejenige Gemüthsstimmung* hergestellt war, durch welche hauptsächlich jene herrlichen Gesänge der Alten die uns von der Geschichte beschriebenen, grossen Wirkungen hervorbrachten; hier schloss sich sein Herz den tiefsten und heiligsten Gefühlen auf, und sein Genius empfing die wahre Weihe, und das Ideal, das er durch ein rastloses Leben und Wirken, durch eine grosse Reihe von Werken ausprägen sollte: *den schönen Geist des Antiken mit dem Mystischen des Modernen zu verbinden; die Tiefe und Einfachheit, jenes mit dem Reichthume, und dem allseitigen Bezuge dieses, zu vereinigen.*

Dass V. diese eigene Richtung seines Geistes, welche ihn, unbewusst, bis zum Grabe begleitete, und durch so viele Belege vor Augen liegt, in jener Periode wirklich empfangen hatte, und sie ihm damals schon in seinen Arbeiten, wiewol in geringerem Audrange, vorschwebte: dies fand Rec. vorzüglich durch die Composition einer Litaney bestätiget, welche er in jener Zeit verfertigt hatte. Bey genauem Studium dieser jugendlichen Arbeit fand zwar Rec. keine sehr interessante Ausführung, im Gegentheile viele, hier und da wirklich gemeine melodische Formen jener Zeit; aber doch zeigte sich schon die eigene geistige Richtung V.s, unverkennbar, durch einen einfachen, ganz im Geiste des Chorals geführten Gesang, nur noch zu viel umlaubt von den Figuren der begleitenden Instrumente. V.s Genius war wol schon rege: aber er hatte noch nicht jene Kraft errungen, welche die äussere, beschränkende Form durchbricht, was in spätern Jahren der Fall war, wo er Werke lieferte, dadurch besonders charakterisirt, dass der äussere Tonmechanismus nicht allein in die höhere Nothwendigkeit der Kunstdarstellung mit verflochten ist, sondern auch durch seine originelle Behandlung dem Werke einen eignen Reiz, eine tiefere Bedeutung verleiht.

Doch würde, dieser schönen Vorbereitung ohnerachtet, V. das Grosse nicht geleistet haben, wenn nicht seine besondern Lebensverhältnisse, wie durch

*) Anmerk. Noch leben einige Personen, welche es als Thatsache versichern, dass Vogler, als er sich zum Orgelspiele vorbereitete, und ihm sein Stiefvater ein Pedal an sein Klavier hatte machen lassen, oft die ganze Nacht so anhaltend getreten habe, dass niemand mehr in das unter ihm befindliche Quartier habe ziehen wollen.

Digitized by Google

eine unsichtbare, gütige Hand geleitet, ihm die Gelegenheit zu dieser Ausbildung verschafft hätten. Sein Vaterland, in welchem sich wol damals viele Pflege der Tonkunst, aber nicht jener höhere, reine Geist vorfand, welchen zu erringen V.s Genius sich sehnte, musste ihm die nöthige Aussicht zu einem gehörigen Unterkommen verschliessen, und die Huld jenes, für die Unterstützung in Wissenschaften, noch mehr aber in den Künsten, so thätigen Kurfürsten von der Pfalz, Karl Theodor, ihn nach Italien, zur Urquelle des herrlichsten Kirchengesanges, führen, damit das Grosse geleistet werden konnte, was die Musik diesem herrlichen Manne verdankt. Der rege Sinn der Bewohner dieses Landes für das Schöne, die herrlichen und unzähligen Kunstwerke jeder Art, das feyerliche und würdige Begehen des Gottesdienstes, die vortrefflichen Gesänge, sowol in der päpstlichen Kapelle, als in andern Kirchen meisterhaft ausgeführt, das von V. zugleich damit verbundene Studium der Theologie und seine wirkliche Einweihung zum Priester etc., was alles auf das ohnehin tiefe und religiöse Gemüth dieses jungen Mannes den grössten Eindruck machen musste: alles dies vereinigte sich, um seine sämmtlichen geistigen Kräfte in eine höhere Spannung zu versetzen, um seinem Ideale jene Tiefe und Allseitigkeit, so wie seinem Geiste jene Klarheit und feste Richtung in seinen Anschauungen zu geben, wovon seine Werke den deutlichsten Beweis liefern. — Wie stark und mächtig diese Eindrücke auf V.s Seele waren, beweist schon der Umstand, dass er, ohne Rücksicht auf alle Beschwerden und Gefahren, zu sehr entfernten Nationen, selbst nach Griechenland und Afrika reiste, um durch Vergleichung der verschiedenen Nationalgesänge den Typus jenes Urgesanges zu finden, welcher ihm als Ideal vorschwebte.

Von diesem einfachen und tief ergreifenden Gesange erhielten seine Tonstücke den Charakter der Heiligkeit, Erhabenheit, Tiefe, und zugleich der höchsten Zartheit, und jene wunderbare, hohe Wirkung, welche sie erregen, besonders, wo sich sein Gefühl dem Drange zum Unendlichen hingab. Daher gehört aber auch so sehr vieles dazu, um seine Werke mit gehörigem Geiste vorzutragen, um alle jene Saiten wieder erklingen zu lassen, in welchen sein Inneres ertönte. Besonders schwierig ist die Darstellung seiner, im religiösen Gefühle verfassten Tonstücke, weil hier nur ein gleichgestimmtes Gemüth in der beschränkenden Form die unendliche Sehnsucht nach dem Höchsten ergreifen, und wieder darlegen kann, welche in denselben schlummert, und unser Herz mit einer geheimen, wunderbaren Kraft anregt. —

Allein nicht blos im Gesang, auch in der begleitenden Harmonie liegt vieles von dieser hohen Wirkung.

Voglers Verdienste um die Ausbildung der Harmonielehre sind ausgezeichnet und unleugbar. Er hat die Grundsätze dieser nicht allein mit gehöriger Strenge entwickelt, sondern auch, von den ersten Elementen an, bis zur verwickeltsten harmonischen Verbindung, den geistigen Bezug entfaltet, und so die wahre, und dem Studium der Kunst einzig föderliche Ansicht verfolgt, vermöge welcher in dem äussern Darstellung-Mittel die darin enthaltene Anlage zur geistigen Gestaltung gezeigt werden muss, wodurch nicht allein aller Einseitigkeit vorgebeugt wird, sondern sich auch die äussere Form unvermerkt an die geistige, innere, anschliesst, durch welche letztere jene erst Bedeutung und Leben erhält.

Bey diesem tiefen und rastlosen Studium der harmonischen Verbindungen, deren Wirkungen er in den Werken aller grossen Meister erforschte, um seine Grundsätze und Ansichten zu befestigen, zu berichtigen, oder zu erweitern, musste V. in diesem wichtigen Zweige ausserordentliche Fortschritte machen. Von dieser tiefen Kenntnis kömmt sein herrlicher Satz her, besonders sein so wirkungvoller Bass, seine schöne Haltung der Mittelstimmen, oft, der *ersten Ansicht* nach, wenig versprechend, aber mächtig ergreifend bey gehöriger Ausführung.

Da nun V. noch nebstdem so frühzeitig schon als Kapellm., und Aufführer der damals so berühmten mannheimer Kapelle angestellt war, wo er nicht allein die Gelegenheit erhielt, die vortrefflichsten Künstler auf allen Instrumenten zu hören, sondern auch die Wirkungen aller musikal. Werkzeuge kennen zu lernen: so war es wol kaum anders möglich, als dass er, der ohne Rast forschende und tief ergreifende Mann, bey diesen bedeutenden Hülfsmitteln das Grosse leistete, welches jeder unparteyische Kunstkenner in seinen Werken bewundert, und auch die Nachwelt noch bewundern wird *).

*) **Anmerk.** Wenn die ausgezeichneten musikal. Kenntnisse und Einsichten des Grossherzogs von Darmstadt nicht ohnehin schon bekannt wären, so wäre der wahrhaft fürstliche Schutz, und die grosse Ermunterung, welche er diesem ausserordent-

Digitized by Google

Wie nun aber jede ausgezeichnete Richtung des geistigen Stromes auf irgend eine Seite hin, einen Mangel auf der andern bey sich führt: so auch bey Vogler. Deswegen mögen, um das ganze Gemälde, so viel das dem Rec. möglich ist, zu vollenden, noch folgende Erörterungen hier stehen.

Wie V. sich durch das geistige Spielen und Auffassen des Chorals jenen einfachen und heiligen Gesang aneignete, welcher in seinen Werken unverkennbar ist, wurde oben gezeigt. In diesem Puncte, wenn er auch nicht allen neuern Tonsetzern vorgehen sollte, ist er doch von keinem übertroffen worden. Allein jener reiche, *bey einer gegebenen*, *festen Grundbezeichnung*, doch noch so allseitig sich gestaltende, melodiöse Strom; die Gabe, in dem wechselnden Spiele der mannigfaltigsten Gesangsformen das reiche Spiel und den interessanten Wechsel der Gemüthsbewegungen im Aeussern erscheinen zu lassen: dies war nicht V.s Antheil, wenigstens nicht in einem vorzüglichen Grade. Wenn ihm daher in *diesem Sinne* der Vorwurf des Mangels an Gesangreichthum gemacht wurde, so geschah es nicht mit Unrecht: höchst ungerecht aber, und den Mangel an gehöriger Einsicht in das Wesen der Tonkunst und die Natur des Geistes beurkundend, war die Ausdehnung dieses auf die Gesangsgebung V.s im Allgemeinen. Wo sich die Melodie ihrer geistigen Grundbezeichnung nach dem sogenannten *Canto fermo* nähert, überhaupt in Hinsicht einer *wahren*, *charakteristischen Grundbezeichnung*, steht V. gerade in seiner höchsten Grösse da. In eben dieser so festen und bestimmten Richtung lag aber das Hindernis jenes reichen Spiels mit melodischen Formen, was eine ganz andere Wendung des Geistes voraussetzt. V. scheint dies selbst gefühlt zu haben *). Daher gab er sich auch nicht ganz gern mit Verfertigung von Tonstücken der reinen Musik ab, wo, nebst der nöthigen Entfaltung und dem richtigen Verfolgen einer Idee, noch eine reiche Quelle der melodischen Formen, und die Gabe der mannigfaltigsten Gestaltung dieser, erfodert wird. Vielleicht lag aber auch die Schuld darin, dass V. im Anfange diese Gattung zu wenig beachtete, durch das Beyspiel seiner Lehrer und der übrigen Tonsetzer in Italien verleitet, wo man sich auch den Gesangstücken mehr hingiebt. Auch befand sich V. gerade in jener Zeit, wo sich die reine Musik in Deutschland durch Haydn und Mozart so sehr ausbildete, auf sehr entfernten Reisen; und welche Riesenschritte durch die Bemühungen dieser zwey grossen Männer, wozu in der neueren Zeit noch der herrliche Beethoven kam, in diesem Felde der Tonkunst in einigen Jahrzehnden gemacht wurden, ist allgemein bekannt.

Desto grösser war aber V. im Fache der angewandten Musik; wobey ihm seine tiefe Denkkraft allerdings sehr zu statten kam, welche ihm nicht nur dazu verhalf, die Idee des Ganzen, sondern auch den Bezug jedes einzelnen Theiles, Satzes, ja eines jeden Wortes zum Ganzen mit Sicherheit zu ergreifen. Daher die grosse Wahrheit in allen seinen Werken dieser Art.

Nehmen wir nun alle die einzelnen Theile des Gemäldes zusammen, so zeichnete sich der voglerische Genius durch folgende Züge aus:

a) Durch einen einfachen, charakteristischen, besonders heiligen Gesang, durch eine angeborne Kraft ihm gegeben, und durch die herrlichen Muster des feyerlichen Chorgesanges der ältesten und neuesten Zeit genährt, und zu einer so bedeutenden Höhe erhoben. Je weniger diese eigene Richtung angesprochen war, desto geringer seine Melodie; wie dies seine Klaviersonaten und Orgelconcerte beweisen.

Hiermit verband er *b*) einen äusserst grossen Reichthum an Harmonien, durch ununterbrochenes Studium der Harmonielehre und der grössten Muster errungen und vermehrt. Diese wusste er nach dem Charakter des Ganzen und jeder einzelnen Stelle so anzuwenden, wie es nur wenige Tonsetzer leisteten,

---

lichen Manne aufliessen liess, der sprechendste Beweis davon. Schon jetzt brachten diesem edlen Fürsten so viele Herzen gerührt den Dank dafür, und auch in den spätern Jahren noch wird, wer Voglers Grab besucht, sein Andenken auch darum segnen.

*) Anmerk. Folgende Anekdote bestätiget dies. Der gesangreiche Kapellm. Sterkel brachte im Anfange seiner musikal. Laufbahn dem, als kurf. pfälzischen Kapellm. schon damals berühmten V., seinem Landsmanne, einige Klaviersonaten, die Erstlinge seiner Muse, welche sich in der Folge so schön und reich entwickelte. V. spielte das Klavier, Sterkel begleitete mit der Violin. Sie durchgingen alle sechs Sonaten. Sterkel bat Voglern um sein Urtheil: dieser aber sprach kein Wort. Sie spielten dieselben noch einmal durch, als endlich sich V., auf nochmalige Auffoderung, erklärte: „Was Sie haben — Ihren reichen Gesang — würde ich wol kaum erringen: aber Sie können durch fleissiges Studium erlangen, was ich besitze.“

Digitized by Google

die wol gleichen Reichthum, aber keine so charakteristische und nüchterne Benutzung dieser Darstellung-Mittel besitzen, woher so oft ihre geschwächte Wirkung kömmt.

c) Stand ihm eine grosse Kenntnis aller musikal. Werkzeuge zur Seite. Daher die genaue Berechnung der Wirkung derselben; daher die mannigfaltigsten und herrlichsten Effecte in seinen Tonstücken.

d) Zeichnete er sich durch eine seltene Festigkeit im strengen Verfolgen seiner Sätze aus — die Folge seiner grossen Denkkraft. Daher die grosse Wahrheit in seinen Gesangstücken, und überall, wo ihm der Anstoss von aussem gegeben war. — Wo sich dieser Denkkraft ein gleichmässiger, gemüthlicher Erguss anschloss, und die Phantasie günstig das Ganze erwärmte und verband: da erfolgte eine herrliche Gestaltung; wo sich jene vordrängte: eine richtige äussere Form, in dieser Hinsicht oft sehr bedeutend, aber Mangel an innerem Leben, wenigstens in der Art, wie es zu einem vollendeten Kunstwerke erfordert wird. —

Wenden wir nun diese Charakterzüge auf das vorliegende Werk an: so ist im *Andantino*, ($\frac{6}{4}$, aus F dur) die fromme Sprache eines kindlichen Herzens, das sich im Vertrauen zum Höchsten wendet, und hier in *unschuldvollen* Tönen Dank, Liebe und Anbetung opfert. Wehmuth will sich seiner im *Minore* bemächtigen: aber die Zuversicht auf die Gnade des Höchsten weht ihm Beruhigung und Trost zu, und gestärkt ergiesst es in reicher melodischer Form die Wärme seiner Empfindung, erhebt sich am Schlusse sehnsuchtvoll, und verliert sich gleichsam, durch heiligen Trost beruhigt. — Rec. kann nicht genug den Eindruck schildern, welchen jedesmal dieses Stück, gehörig vorgetragen, auf ihn und alle ihm bekannte Hörer hervorbrachte. Welch' einfacher und ansprechender Gesang; welche herrliche, dem feyerlichen Choral gemässe Harmoniebegleitung; besonders welch' vortrefflicher Bass, verbunden mit einem so schönen Instrumentensatz! — Dieses Stück gehört zu dem Vortrefflichsten, was die Tonkunst in dieser Art aufzuzeigen hat. Es ist auch, nach des Rec. Meynung und Kunstansicht, das beste in der Symphonie.

Aber auch herrlich ist das erste *Allegro*, (aus C dur, im C-Takte) sowol in Hinsicht der Durchführung der Idee, als besonders der wirkungvollen Instrumentensetzung. Wie gut schliesst sich hier dem würdevollen Ernste der heitre Charakter an, welcher sich im ersten Theile im Quintengesang, und später in jenem, der Haupttonart, mit einer so einfachen und ermunternden Begleitung entfaltet! Welch' schönen Effect bringen die einfachen Paukenschläge hier hervor! — Eben so originell ist die *Menuett*. Doch ist sie dem Rec., nach dem herrlichen, gemüthvollen *Andantino*, nicht warm genug. Beym raschen Vortrag sprechen die zarten Stellen nicht genug an, beym gemässigtern fehlt die gehörige Energie, wodurch sich dieses Stück dem Charakter des Ganzen, besonders jenem des ersten Allegro, *nach der Idee Voglers*, anschliessen muss.

Noch weniger aber wurde Rec. durch das letzte Stück befriedigt, worin V. die Scala zum Hauptsatze wählte. Rec. erkennt den Fleis in der Bearbeitung, die mannigfaltige Gestaltung dieses Satzes, das künstliche und reiche Gewebe des Ganzen, die Kraft, besonders in einzelnen Stellen, in ihrer vollen Wirkung: aber er fodert von einem Kunstwerke die höchste Uebereinstimmung aller Kräfte im schaffenden Künstler, und hier herrscht unläugbar die Denkkraft auf Kosten der übrigen vor. Als musikal. Kunststück, im engeren Sinne des Worts, mag es immer, viel gelten: als Kunstwerk, in wahrer Bedeutung, wird es nicht können gerechtfertigt werden. V. scheint diese einseitige Richtung selbst gefühlt, und den Werth dieses Stücks vorzüglich in der gelehrten Bearbeitung, Durchführung und Umwendung der Sätze gesucht zu haben; denn wozu sonst, bey der Umkehrung der Sätze, das beygesetzte *per inversionem?* — Umgewendet oder nicht umgewendet, das Thema *per augmentationem* oder *diminutionem* verändert, im einfachen, zwey-, drey- oder vierfachen Contrapunkt; oder wie alle die gelehrten Formen heissen — dies ist für die höhere Forderung der Kunst einerley; „die Seele spreche Polyhymnia aus," sagt Schiller sehr richtig. Was ist auch alle äussere Form ohne den eigenen, sie belebenden Geist? — Man würde übrigens dem Rec. sehr Unrecht thun, wenn man glauben wollte, als wenn er dem Verdienste V.s zu nahe treten, und dies letzte Stück als ein geistloses Erzeugnis herstellen wollte — was nach der grossen Geistesthätigkeit V.s ganz ausser ihm lag. Im Gegentheile gehört es unter die, oben mit *d*) bezeichnete Klasse, wo der Geist, als denkendes Princip, das Uebergewicht hat. Auch ist Rec. weit entfernt, Vogler'n meisternd erscheinen zu wollen, dessen Werken und Schriften er so vieles verdankt: aber er hielt es für Pflicht, auf diesen Punkt aufmerksam zu machen, damit sich nicht mancher andere, weniger erfahrne Tonsetzer dadurch verleiten lasse, auf einer Seite

Digitized by Google

einen Werth zu suchen, die, wenn sie nicht im *gehörigen Verhältnisse* behandelt wird, nicht allein zur Kälte, sondern auch zu einer Richtung führt, welche den Tonsetzer und das Publicum trennt, indem sie jenem viele Eigenliebe und vielen Selbstdünkel verschafft, und doch dabey wenigstens die *Mehrzahl* entfernt, da die Eingeweihten der Kunst mehr, als schulgerechte und gelehrte Durchführungen fodern, während der grössere Theil, mit den nöthigen technischen Kenntnissen nicht ausgerüstet, den Werth solcher Arbeiten zu beurtheilen gar nicht im Stande ist, und doch auch mit Recht angesprochen seyn will — was bey dergleichen Kunststücken der Fall nicht ist. —

Was den Charakter jenes voglerschen Werks *überhaupt* betrifft, so ist derselbe in allen Stücken vortrefflich gehalten, und aus der ganzen Bearbeitung ist ersichtlich, dass nur ein Mann von so tiefen und umfassenden Kenntnissen, wie Vogler, ein solches Werk liefern konnte. Diese Symphonie gehört daher, besonders wegen ihrer Originalität, zu den ersten Werken dieser Art, und bleibt ein sprechender Beweis von der Grösse dieses herrlichen Mannes, welchen man erst dann ganz zu würdigen im Stande seyn wird, wenn noch mehre seiner vielen hinterlassenen Werke dem Kunstkenner und kunstliebenden Publicum vor Augen liegen werden.

Fröhlich.

Nachrichten.

Wien, am 5ten Januar *). Schon früher hätten wir Nachricht von der, seit dem Nov. v. J. von der Hoftheater-Pachtung hieher berufenen italien. Operngesellschaft gegeben, wenn wir nicht gedacht hätten, dass, um uns keiner voreiligen Meynung schuldig zu machen, es nöthig sey, mehre Vorstellungen abzuwarten, bevor wir es versuchten, dasjenige auszusprechen, was wir von der Idee, eine italien. Oper dieser Gattung hier einzuführen, überhaupt, und von dieser Sängergesellschaft insbesondere denken. Zwar hat ein hiesiges öffentliches Blatt das Interdict gegen Alle ergehen lassen, welche es wagen würden, über diesen Gegenstand anders, als lobpreisend, sich zu äussern, und dergleichen Frevler im voraus nicht nur alberner Vorurtheile, sondern sogar der absoluten Unwissenheit bezüchtiget: dennoch wollen wir auf diese Gefahr hin, unsere Ansicht mit eben der Freymüthigkeit zu Tage legen, als ob wir uns vor jenem Bannstrahl ganz und gar sicher wüssten.

Vor allem werden wir die Sänger und Sängerinnen, welche wir bisher zu hören das Vergnügen oder Missvergnügen hatten, die Schau passiren lassen; dann zu den Opern übergehen, die sie uns darstellten, und endlich unsere Nachricht mit einigen Betrachtungen über die Anwendbarkeit der italien. Oper auf unserm Theater beschliessen.

Von jenen, die aus München kamen, hörten wir bis jetzt:

Mad. Valsovani-Spada, welche eine zwar etwas dünne, aber immer noch wohlklingende Stimme, grosse Beweglichkeit der Kehle, einen beträchtlichen Umfang, vom tiefen Sopran-B (unter den Linien) bis zum hohen, dreygestrichenen C, hat, aber in ihren übermässig verzierten, mit all dem schon tausendmal gehörten Manieren und Rouladen überladenen Gesang, der eigentlich einer Reihe von rein ausgeführten Solfeggj gleicht, wenig wahren Ausdruck zu legen weiss. Sie begleitet denselben mit ziemlich passender Action, weiss sich auf dem Theater mit Anstand zu bewegen, bleibt aber in allen Momenten, in denen sie nicht zu singen hat, dem, was um sie her auf der Bühne vorgeht, gänzlich fremd.

Mad. Borgondio. Die meisten benennen ihre überaus schöne, volle, eben so kräftige als liebliche, in allen Abschattungen des Ausdrucks biegsame Stimme einen Alt; aber, wie uns dünkt, mit Unrecht. Ihr Umfang reicht, so viel wir bisher vernommen, von dem tiefen, eingestrichenen Sopran-G bis zum hohen, zweygestrichenen As, folglich schon weit über die Scala des Alts hinaus, die gewöhnlich nur bis D oder E geht. Obschon sie daher die tiefen Töne, B C D, mit vorzüglich kräftigem Klange zu intoniren vermag, und sich in der Cantilena zwischen dem tiefen B und dem Es über den Linien am leichtesten bewegen zu können scheint, glauben wir doch, dass sie vielmehr zur Klasse der Mezzo-Soprani, als zu jener der Alti gehöre. Ihr Vortrag kann als das Ideal des wahren, edlen Gesanges im italien. Style gelten. Wenige Noten, aber keine, deren Wirkung nicht genau berechnet wäre; nur sehr seltene, aus wenig Tönen gebildete Verzierungen, aber neu, geschmackvoll, und mit der verständigsten Wahl der Text-Stelle angebracht; für jedes Gefühl den ergreifendsten Ausdruck; für jedes Wort den richtigsten Accent. Rechnet man

*) Nicht von unserm gewöhnlichen Hrn. Correspondenten in Wien; und erst den 21sten Jan. eingegangen.

Digitized by Google

hierzu sichere Intonation, überaus schönes Tragen der Töne, deutliche Aussprache, herrliche Declamation, zumal in Recitativen, und den, in hundertfältigen Graden, und immer mit trefflicher Beurtheilung angewandten Wechsel einer seltenen Stärke und der einschmeichelndsten Zartheit der Stimme: so wird man zugeben müssen, dass, wenn man nach Vergleichungen urtheilen will, wir seit Marchesi (in seiner Blüthenzeit) und Crescentini, nichts so Vollkommenes gehört haben; den Vortheil noch unerwogen, den Mad. Borgondio über jene Künstler darin hat, dass der Genuss ihres zauberischen Gesanges nicht durch die zurückstossende Empfindung geschmälert wird, welche eine der Natur gewaltsam abgedrungene Stimme unwillkürlich in uns erweckt. Leider können wir von dieser seltenen Frau als Schauspielerin nicht eben so viel Gutes sagen. Ihre Mimik ist zwar stets im Einklange mit ihrem Gesange, aber ihre Action erreicht kaum die Mittelmässigkeit, und in Haltung und Bewegung des Körpers steht sie der Mad. Spada offenbar nach.

Mad. Rossi, welche sich nicht über die Mittelmässigkeit erhebt, und Mad. Pescatori, welche in jeder Beziehung unter aller Kritik steht. Hr. Spada, der als mittelmässig gelten kann; die Herren Ciovannola, Zambelli, und Zuchelli, welche diese Klasse kaum erreichen; und dann noch die Herren Grazioli, Isotta, und de' Vecchi, welche als Sänger und Schauspieler mit Mad. Pescatori auf derselben Stufe stehen.

Ausser dieser Gesellschaft wurden noch besonders engagirt:

Hr Tacchinardi, Tenor, welchem ein grosser Ruf voranging, der sich jedoch, ohngeachtet mehrer, bedeutender Vorzüge dieses Sängers, bisher noch nicht völlig bewähret hat. Seine natürliche Stimme reicht, vom tiefen B bis zum eingestrichenen Tenor-G, wo das Falset anfängt und bis zum zweygestr. C aufsteigt. Beyde Stimmgattungen sind in ihrem Gehalt und Klange sehr von einander verschieden, und der Uebergang von der Bruststimme zum Falset daher sehr markirt. Die natürliche Tonleiter hat eine seltene Stärke, jedoch wenig Annehmlichkeit. Sein Vortrag ist meistens mit Verzierungen zu sehr überladen, die oft auf unglücklich gewählten Worten angebracht, weder neu, noch geschmackvoll, ja zuweilen auch nicht ganz rein und rund ausgeführt sind. Inzwischen zeigt sein Gesang hin und wieder, dass er auch des einfachen, kräftigen Ausdrucks fähig wäre, wenn er nicht durch jene Manier (irriger Weise) mehr zu gefallen dächte. Seine Declamation ist gut; seine Aussprache aber, aus zu grossem Bestreben nach Deutlichkeit, hart. Seine Figur ist für das Theater nicht günstig, doch bewegt er sich mit Anstand, und weiss seinen Gesang durch übereinstimmende Gebehrden zu unterstützen. Er scheint gründliche Kenntnis der Musik zu besitzen.

Hr. de Grecis, den man von seinem Vaterlande her nicht selten den König der jetzt lebenden Buffons nennt, besitzt als Schauspieler, wirklich entschiedene Verdienste, ist mit einer kräftigen Stimme begabt, und scheint ein fester Musiker zu seyn.

Nachdem wir das Personale der gegenwärtigen italien. Oper betrachtet haben, lassen Sie uns zu ihren bisherigen Productionen übergehen.

Die erste hatte am 26sten Nov. 1816 statt und war aus zwey kleinen Stücken: *L'Adelina*, Musik von Generali, und *L'inganno felice*, Musik von Rossini, zusammengesetzt, deren ersteres sich Farsa sentimentale, das zweyte aber Farsa semi-seria nannte. Alle obgenannten Sänger der Gesellschaft, (zu welcher, wie schon erwähnt, die Hrn. Tacchinardi und de Grecis nicht gehören,) mit Ausnahme der Mad. Borgondio, waren dabey verwendet. Wenn wir sagen, dass das hiesige, wegen seiner Sanft- und Langmuth berühmte Theater-Publicum nur durch die Ehrfurcht für den anwesenden allerhöchsten Hof abgehalten wurde, diesen zwey Operetten noch *vor* ihrem Ende ein Ende zu machen: so wird man uns die weiteren Details dieser, in Beziehung auf Text, Musik, Vortrag, und Darstellung hier bisher noch unerhörten Armseligkeiten gern erlassen. Das hiesige Publicum hat übrigens bey dieser Gelegenheit nicht nur von seinen Kenntnissen und seinem guten Geschmacke, sondern auch von seiner grossen Billigkeit wahrhaft erfreuliche Beweise gegeben, indem es denselben Personen, deren Erbärmlichkeit es kaum noch belachte, sogleich mehr als verdienten Beyfall zollte, sobald sie nur etwas Erträgliches geleistet hatten, und Mad. Spada durch Hervorrufen auszeichnete. Nicht nur alle Fremde bemerkten dieses Verfahren der partey- und vorurtheils-freyen Zuhörer mit wahrer Achtung, sondern selbst diejenigen, welche fanatisch für die italien. Oper überhaupt eingenommen sind, sahen sich gezwungen, demselben Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen. Dass diese Opern keine Wiederholung erlebten, versteht sich von selbst; ja, man hielt es sogar für ziemlich ausgemacht, dass die Gesellschaft in der Stille abziehen, und das Project der Einführung eines ital. Singspieles

Digitized by Google

nach diesem so sehr misslungenen Versuche aufgegeben werden würde; als, nach langer Pause, die Oper, *Tancredi*, Musik von Rossini, erschien, die man schon früher als das Beste, was die Gesellschaft aufzuweisen habe, gerühmt hatte.

Von der poetischen Behandlung des bekannten Sujets lassen Sie uns schweigen. Welche langweilige, ungereimte, kraft- und geistlose Reimwerke man in neuerer Zeit *Opera seria* nennt, ist jedem bewusst, dem das Schicksal die Prüfung auferlegte, so etwas vom Anfang bis zum Ende hinunter zu würgen. Die gegenwärtige hat, wie ihre Schwestern, die gute Eigenschaft, dass man nicht nur Arien, sondern (wie wirklich geschah) ganze Scenen nach Gefallen weglassen kann, ohne dem Interesse und Zusammenhange des Gedichts im mindesten zu schaden, aus der einfachen Ursache, weil keines von beyden vorhanden ist. Die Musik nähert sich in einigen Stellen, besonders in der Ouverture, (die — im Vorbeygehen gesagt — als Symphonie zu einer komischen Oper recht artig wäre, als Vorbereitung zu einer heroischen aber zur wahren Parodie wird,) der neuern französischen Schule, und verliert dadurch auch noch das Verdienst, was sie haben könnte — das, eines bestimmten, wenn gleich nicht anziehenden Charakters. Sie zeichnet sich übrigens weder durch Originalität, noch durch Kraft, weder durch Neuheit der Melodien, noch durch Geschmack der Begleitung, am allerwenigsten aber durch Geist und Wahrheit aus; und schien uns sogar in Hinsicht auf reinen Satz nicht ohne Flecken zu seyn.

In dieser Oper war es zuerst, und bisher auch nur in dieser, dass wir Mad. Borgondio zu bewundern Gelegenheit fanden. Hat das Publicum sich in dem oberwähnten Falle als einsichtvoll und gerecht bewiesen, so hat es hier einen nicht minder rühmlichen Beleg seiner musikal. Kenntnisse und seines geläuterten Geschmacks geliefert; denn gleich bey der ersten Scene erregte der Vortrag der Mad. Borgondio den einhelligsten Enthusiasmus. Der Trost, dass verschönte Natur, tiefes Gefühl, und Wahrheit des Ausdrucks endlich *doch* den Sieg über kalte, sinn- und seelenlose Künsteley zu behaupten anfangen, hatte sich nie schöner ausgesprochen, und wenn auch die *Sonatine di Gola* noch immer zu viele Anhänger haben, so ist die Mehrzahl der Musikfreunde doch schon für den einfachen, rührenden Gesang gewonnen. So wurden denn die Kunstanstrengungen der Mad. Sp ada (Amenaide) und des Hrn. Tacchinardi (Argirio) mit dankbarem Händeklatschen belohnt: jener schönere, in unwillkürlichen Ausrufungen des Entzückens sich äusserude Beyfall aber krönte nur den bezaubernden Gesang Tancred's, und Mad. Borgondio blieb von jenem ersten Abende an, wenigstens in den Gemüthern der eingebornen Zuhörer, die Königin des Festes. Nur ihretwegen überfüllt sich das Theater noch immer bey jeder Vorstellung, nur sie kann die tödtliche Langweile des übrigen Abends ertragen machen, und keine Oper ohne sie wird hier jemals so lange sich halten, und so zahlreich besucht werden. Mad. B. ist das Muster für alle Freundinnen des wahren Gesanges, die höchste Zierde aller musikal. Privatcirkel, der Gegenstand der Huldigung der gebildeten Welt geworden, und — wie man nun hier gern in die Extreme fällt — tönt bey uns das: *Di tanti palpiti* etc. *) gewiss noch allgemeiner und lauter aus allen Strassen- und Zimmer-Ecken, als weiland in einer berühmten Stadt das: O du, der Götter und der Menschen Herrscher, Amor! —

Man hat die Darstellung dieser Oper jetzt dadurch verbessert, dass man die Rolle des Orbazzano dem Hrn. Grazioli abgenommen, und unserem Hrn. Forti übertragen hat; eben so haben wir Hoffnung, auch an der Stelle der Mad. Pescatori eine unserer hiesigen Sängerinnen zu sehen. Wenn wir nun bedenken, dass die notenreiche Partie der Mad. Spada durch unsere Mad. Campi gewiss eben so kunstrecht hätte gegeben werden können; dass bey der Besetzung der Rolle des Hrn. Tacchinardi durch Hrn. Vogel der Verlust der Falset-Läufe etc. auf andern Seiten vergolten, und Hr. Ciovannola durch Hrn. Frühwald *in integrum* wäre ersetzt gewesen: so ergiebt sich der Schluss, dass die Hoftheater-Pachtung nur allein Mad. Borgondio hätte engagiren dürfen, um einerseits dieselben beträchtlichen Einnahmen zu machen, andrerseits aber ungeheuere Auslagen zu ersparen.

Die dritte Oper, welche gegeben ward, hiess: *Arrighetto*. Drama per musica in un'atto. Poesia di Anelli. Musica di Coccia. Hier war es, wo wir mit wahrem Vergnügen Hrn. de Grecis zum erstenmale sahen und hörten. Seine vorzüglichen Kunsteigenschaften wurden billig erkannt, und derselbe am Schluss der Oper hervorgerufen. Die Musik scheint, in Rücksicht auf Behandlung des Textes und Geschmack der Instrumentirung, mehr Werth zu haben, als jene des *Tancredi*; ein Duett, über dessen ermüdende Eintönigkeit

*) Anmerk. Anfangs-Worte der ersten Arie der Mad. Borgondio in der Oper, Tancredi.

Digitized by Google

gerechte Klagen geführt wurden, ist nicht vom Autor der Oper, sondern von Hrn. Rossini, und wurde von Mad. Spada und Hrn. Tacchinardi zu grösserer Ergötzlichkeit eingelegt. Das Ganze gefiel nur wenig, woran besonders der Mangel an Interesse der Handlung Schuld trug.

Wir kommen nun zu dem letzten Gegenstande unseres Berichts, nämlich zur Betrachtung, ob die ital. Oper, in ihrer Nationalität, für unser Theater überhaupt anwendbar sey?

Alle Welt kennt die Einrichtung der ital. Theater, und die Art, wie man in Italien die Oper zu geniessen pflegt. Die Aufmerksamkeit der Zuhörer beschränkt sich dort blos auf zwey oder drey Arien, ein oder zwey Duette, von dem Soprano, der prima donna, oder dem primo tenore gesungen; der ganze übrige Rest der Oper wird gar nicht beachtet, sondern die Zeit durch Gesellschaft, Unterredung, Spiel, Erfrischungen u. dgl. ausgefüllt, bis wieder eines der erwähnten Gesangstücke durch ein unendliches Ritornell angekündigt wird, wo dann für die Dauer desselben Stille und Aufmerksamkeit wiederkehrt, aber gleich nach dessen Vollendung wieder die anderen, obgedachten Zeitvertreibe vorgenommen werden. Bey dieser Art, die Oper zu geniessen, bedarf es keines, eine interessante Handlung zusammenhängend und edel darstellenden Gedichts, denn Niemand bekümmert sich um Interesse und Zusammenhang; zwey oder drey vorzügliche Sänger sind hinreichend: die übrigen mögen so elend seyn, als sie wollen, denn Niemand hört sie an; eine durchaus gedachte, mit Einsicht, Beurtheilung und Gefühl geschriebene, zu einem unzertrennlichen Ganzen gebildete Musik wäre verlorne Mühe, denn nur höchstens vier oder fünf Stücke fesseln die Aufmerksamkeit der Zuhörer; überdies würde der übrige Theil der Musik durch die schlechte Besetzung der Nebenrollen ohnehin zu Grunde gehen.

Man sieht daraus, dass die italien. Opern, wie sie *sind*, ganz so sind, wie die italien. Theater sie *bedürfen*; und da jede Sache, sobald sie ihren Zweck erfüllt, gut ist: so würden wir auch die italienische Oper dafür gelten lassen, wenn nicht ihre aufgeklärtern Landsleute selbst, schon früher, und noch jetzt, so bittere Klagen über die Erbärmlichkeit derselben, in Beziehung auf Text, Musik und Ausführung, ertönen liessen *).

Wie soll aber solch ein Schauspiel bey *uns* anhaltend Theilnahme erwecken, die wir gewohnt sind, im Operntheater Interesse der Handlung, Vorzüge des Gedichts, gediegenen, fortgesetzten Werth der Musik, und in diesem Vereine einen, den ganzen Abend hindurch ununterbrochen anziehenden Kunstgenuss zu suchen, und, wenn wir diesen nicht finden, weder Spiel, noch Gesellschaft u. dgl. zur Entschädigung haben, sondern uns in der peinlichen Lage befinden, wegen drey oder vier Gesangstücken (welche noch dazu ihren Werth nicht durch die Composition, sondern nur durch den Vortrag erhalten können, der uns — mag er himmlisch seyn — bey oftmaliger Wiederholung endlich doch auch nur wenig Vergnügen gewährt) einen Wust von weniger als mittelmässiger Musik verschlingen zu müssen, und, um des Vergnügens einer halben Stunde, mehr als zwey Stunden von der tödtlichsten Langeweile gemartert, ja, was noch schlimmer ist, gleichsam gezwungen zu werden, die unverantwortlichste Profanirung der Tonkunst durch elende Sänger anzuhören!

Diejenigen, welche etwa einwerfen möchten, dass ja schon in früherer Zeit eine ital. Oper durch viele Jahre hier bestanden habe, und ausserordentlich zahlreich besucht worden sey, kennen jene Oper wol nur aus einer sehr mangelhaften Tradition; sonst wüssten sie, dass jene Gesellschaft aus 10 bis 12 der vorzüglichsten, aus allen Gegenden Italiens mit kluger Wahl berufenen Künstlern bestand, die, als Sänger und Schauspieler, das vortrefflichste Ensemble zu Stande brachten, die interessanteste Unterhaltung den ganzen Abend hindurch zu gewähren verstanden, und die man nicht besser loben kann, als indem man erinnert, dass Mozart seine *Nozze di Figaro*, seinen *Don Giovanni*, seine *Così fan tutte*, für sie schrieb, welche Meisterwerke mit classischer Vollendung aufgeführt wurden. Es müsste wahrhaftig ein trefflicher Scherz seyn, von den gegenwärtig anwesenden ital. Operisten eine dieser Opern, in welchen — wie im *Figaro* — auf eine tüchtige Besetzung auch noch des siebenten, achten Parts gerechnet ist, aufführen zu sehen!

Es ist eine, seit der Erscheinung dieser neuen italien. Oper schon oft und allgemein wiederholte, eben so wahre, als traurige Betrachtung, wie viel mit der Hälfte des Betrages, welchen die Honorarien

*) Anmerk. Algarotti, Arteaga, P. Martini, Metastasio und in neuester Zeit G. A. Perotti, in seiner, von der italien. Gesellschaft der Wissenschaften und Künste gekrönten Preis-Schrift über den Zustand der Musik in Italien.

Digitized by Google

dieser Sänger auf die Zeit eines halben Jahres erfordern, auf die Dauer eines ganzen Jahres für die deutsche Oper hätte gethan werden können, u. wie leicht man damit nicht nur die trefflichen, nun verlornen Künstler *erhalten*, sondern zur nöthigen Vervollständigung noch die besten aus allen Gegenden Deutschlands hätte *gewinnen* können! — Obschon auch die ital. Sprache nun wieder unter die Landessprachen der öster. Monarchie gehört, so wäre es doch lächerlich zu behaupten, dass die ital. Oper so gut, als die deutsche, ein vaterländisches Schauspiel sey; denn um der Billigkeit willen müssten wir dann auch eine ungarische, eine böhmische und eine polnische Oper haben. Unser Hof bleibt immer ein deutscher Hof, und zwar der erste unter diesen; es ist daher nicht wol abzusehen, warum Wien nicht eben so viel Werth auf ein vortreffliches deutsches Singspiel legen sollte, als z. B. Berlin, wo dermalen das beste besteht!

Freylich müsste man alsdann auch für deutsche, ausgezeichnete Opern-Dichter und Componisten sorgen, an welchen es aus dem Grunde zu mangeln anfängt, weil die Theater-Directionen es seit vielen Jahren für ökonomischer gehalten haben, sich die gestochenen Partituren der französ. Opern für einige Louisd'or aus Paris kommen, und die Texte, nachlässig genug, ins Deutsche übersetzen zu lassen, als deutsche Dichter und Tonsetzer durch anständige Honorarien, und ehrende Auszeichnungen aufzumuntern; ohne zu bedenken, dass dadurch am Ende — und wir stehen schon ganz nahe an diesem Zeitpunkte — das Fach der dramatisch-lyrischen Dichtkunst und der dramatischen Musik ein ausschliessliches Monopol für Frankreich werden, und es dahin kommen muss, dass Eines und das Andere unserem deutschen Vaterlande, das dafür so regen Sinn, so tiefes Gefühl, so geläuterten Geschmack nährt, zu dessen Schmerz und Schande, fremde, ungeübte Künste seyn werden!

Dresden. Die Oper, womit unser Theater im neuen Jahre eröffnet wurde, war *il Turco in Italia* von G. Rossini, und auf diese folgten *la Famiglia Svizzera* von Weigl, und *le Nozze di Figaro* von Mozart, von welchen wir unlängst gesprochen haben. Ob sich gleich über die Aufführung derselben, vorzüglich der mozartischen, noch Manches sagen liess, so wollen wir doch blos erwähnen, dass Hr. Benelli von neuem die Rolle des Grafen Almaviva spielte, die zuvor von Hrn. Bassi gespielt wurde.

Mit Beystand der königl. Kapelle gab am 28sten Dec. 1816 Hr. Ignaz Moscheles, Compositeur beym k. k. Hoftheater in Wien, eine grosse musikal. Akademie im Saale des Hôtel de Pologne, in welcher folgende Stücke aufgeführt wurden:

1. Ouverture in C dur, von I. Moscheles. 2. Introduction und Concert-Polonoise für das Pianoforte, mit Orchester, in E dur, comp. und vorgetr. von demselben. 3. Arie in F dur von Mozart, ges. von Mad. Schüler-Biedenfeld. Sie sang sehr gut; hätte sie aber ihre Stimme nicht so sehr angestrengt und natürlicher gesungen, so wäre die Wirkung noch vortheilhafter gewesen. 4. Doppel-Concert in C dur von Klengel, vorgetragen von Hrn. Klengel und Hrn. I. Moscheles. Zweyter Theil: 1. zwey neue, heroische Märsche mit Trios für das ganze Orchester, comp. von I. Moscheles. 2. Variationen für das Pianoforte, mit Begleit. des Orchesters, in F dur, comp. und vorgetragen von I. Moscheles. 3. Duett aus *I Fuorusciti* von Pär, ziemlich gut von Mad. Schüler-Biedenfeld und Hrn. Benincasa gesungen. 4. Freye Phantasie auf dem Pianoforte, vorgetragen von I. Moscheles. — Als Componist will sich Hr. Moscheles, wie wir fanden, von den andern Componisten entfernen, vielleicht um eine auffallende Originalität zu erringen; was eben jetzt, vorzüglich in so jugendlichem Alter, etwas schwer ist, wo nicht etwas, dann noch Unmögliches suchen heisst. Vielleicht erreicht er in der Folge seinen Zweck; doch wünschen wir, dass, wenn er nach jenem Ziele strebt, er auch das nicht unbeachtet lasse, dass seine Musik gefalle. Darum möge er deutlicher im Style, sanfter in den Modulationen, nicht hart und ausschweifend, natürlicher, nicht so gesucht seyn; er möge seinen Ideen mehr Haltung geben, sich weniger Freyheit gegen die Gesetze der Harmonie erlauben, die Theile nicht so sehr vervielfachen und endlich weniger Geräusch hineinbringen. Unter allen Stücken, die er uns hören liess, gefielen die Variationen am meisten, nicht sowol wegen der Composition, als wegen des schönen Vortrags auch des Schwierigsten, und wegen der erstaunenswerthen Behendigkeit seiner Finger. Er fand allgemeinen Beyfall. Mit jenen Ausstellungen wollen wir sein Verdienst nicht schmälern, und verkennen sein grosses Talent keineswegs: im Gegentheile ist unsre Absicht blos, ihm durch dies offene Geständnis in seiner Kunst nützlich zu werden. Als Spieler ist

Digitized by Google

glänzt er sehr, und wir wiederholen nochmals, dass er durch Besiegung der grössten Schwierigkeiten überrascht: allein Jedermann weiss auch, dass dies nur momentan, Haltung aber dauernd ist. Hrn. Klengels Concert wurde in Ansehung der Composition mit grossem Vergnügen gehört, und zwar eben darum, weil es mit mehr Klarheit, Haltung, Gesang, Leichtigkeit und Harmonie gesetzt ist. Das ganze Publicum freuete sich, diese beyden grossen Künstler vereinigt spielen zu hören, die übrigens in ihrem Vorzuge höchst verschieden sind, da Hr. Kl. sich vornämlich durch gehaltenes, ausgearbeitetes Spiel auszeichnet. Uns kam dieses Concert wie ein wahrer Probierstein für diese beyden Künstler vor. Der Saal war sehr mit Zuhörern angefüllt.

Am 9ten Jan. sang der Tenorist, Hr. Wild aus Wien, nach einem kleinen Schauspiel, Matthissons Adelaide, von Beethoven comp., mit blosser Pianoforte-Begleitung; und nach einem zweyten kleinen Lustspiel, eine Scene und Arie aus *Agnese* von Pär, mit Orchester-Begleitung. Um hier, wie immer, offenherzig und unparteyisch zu seyn, sagen wir, dass wir bey Hrn. W. eine, sowol in der Tiefe, als in der Höhe, starke, sonore Stimme, gefühl- und ausdruckvollen Vortrag, und eine gute Methode gefunden haben: dass aber die von ihm angebrachten und erfundenen Verzierungen nur gut angefangen, nicht vollendet waren. Das erste Stück war das beste: darin gefiel er auch. Seine sanfte Aussprache im Gesange, und seine Art, jede Sylbe deutlich hören zu lassen, sind seltene Vorzüge, die ihn von unsern übrigen deutschen Sängern, die meistens die letzten Sylben verschlucken und darum nicht verstanden werden, sehr auszeichnen. Seine italien. Arie hingegen that keine grosse Wirkung, erstlich, weil er den Text nicht gut aussprach, und zweytens, weil seine Stimme für dieses Stück nicht passt. Nach der grossen, von ihm vorgefassten Meynung, unter welcher er hierher kam, erwartete das Publicum mehr von ihm, als es hörte; vielleicht war Hrn. W. auch die Wahl der Stücke nicht günstig, vielleicht Anderes: kurz, die Zuhörer schienen ziemlich kalt, und applaudirten nicht sehr. Das kann uns allerdings nicht hindern, zu behaupten: Hr. W. ist ein guter, sogar ein so guter Tenorist, wie sie in Deutschland selten sind, und auch immer selten gewesen sind.

Leipzig. Am 21sten Jan. gab Hr. Keller, erster Flötist der königl. würtemberg. Kapelle, Concert, und liess sich mit Compositionen von Berbiguier und von ihm selbst hören. Letztere waren vornämlich eingerichtet, dem Virtuosen Gelegenheit zu geben, sich auf mannigfache Weise vortheilhaft zu zeigen. Hr. K. ist ein vorzüglicher Flötist. Sein Ton ist voll und stark, doch stets angenehm, und keineswegs schalmeyen- oder pfeifenartig, dabey in gutem Verhältnis der Höhe zur Mitte und zur Tiefe, auch vom Stärksten zum Schwächsten geschickt abgestuft; seine Intonation ist stets rein; seine Passagen sind überaus fertig, dabey rund, sicher, deutlich; sein Vortrag dem angemessen, was eben vorgetragen wird, und so zugleich von Einsicht und richtigem Gefühl zeugend. Hr. K. fand einstimmigen Beyfall. In Privatcirkeln unterhielt er auch auf angenehme Weise durch einen gebildeten Gesang zur Guitarre. Ueberhaupt wusste er sich, auch ausser seiner Kunst, als ein Mann von Bildung und wohlgefälligem Wesen, Achtung und Theilnahme zu erwerben.

Kurze Anzeige.

Walses et Eccossoises pour le Pianoforte par C. H. Meyer. Livr. 2. Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Hrn. M.s Talent, ansprechende, nicht schon verbrauchte Tanzmelodien zu erfinden, und sie nicht selten durch ausgesuchte, doch aber keineswegs gekünstelte oder sonst bey Tänzen unzweckmässige Harmonie geltender zu machen, ist schon beym ersten Hefte dieser Sammlung nach Verdienst bemerkbar gemacht worden. Dies zweyte stehet dem ersten kaum nach; und die Stücke: No. 4, (das aber nahe an den bekannten, allerliebsten Walzer Clementi's, den Dialog zwischen Mann und Frau, erinnert,) No. 8, No. 10, No. 13, 15, 17, verdienen in Hinsicht auf beydes unbedingtes Lob.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten Februar. N°. 7. 1817.

Musikalische Uebersicht aus Paris.

(Fortsetzung aus der 5ten No.)

Unter den ältern Mitgliedern der italien. Oper befinden sich mehre, die hier ebenfalls genannt zu werden verdienen. *Barilli*, der Mann der verstorbenen Sängerin Barilli, die ich nicht gekannt habe, von der aber noch in diesem Augenblicke die Pariser mit einem an Vergötterung grenzenden Enthusiasmus reden, ist ein sehr verdienstvoller Komiker, dem nichts als ein etwas kräftigeres, markigteres Organ fehlt, um auch als Sänger denselben Werth zu haben; denn es ist nicht allein für die musikalische Total-Ausführung, sondern auch für den ästhetischen Effect des singenden Individuums, unerlasslich, dass der Komiker, so wie seine künstlerische Laune, über allen Umgebungen stehend, alles von oben herab beherrscht, als Sänger mit der Tiefe und Kraft seiner Stimme dem musikal. Effecte eine Grundlage geben und somit auch von unten herauf das Ganze beherrschen müsse. Die Rolle des Figaro, der im Barbier von Sevilien wenigstens formell-komisch oder etwas dergleichen, in der Hochzeit hingegen absolut witzig ist, verfehlt, als ihn, und überhaupt keinen Italiener ansprechend, Barilli gänzlich: dagegen zeigen sich seine Leistungen als Geronimo in *Matrimonio segreto*, als musiksüchtiger Schwindelkopf in dem vortrefflich von Sim. Mayr gesetzten *Fanatico per la Musica* und in allen ähnlichen, eigentlich komischen Caricaturen, von einer wahrhaft ergötzlichen Laune, gegen deren Wirkung auch der melancholischste Ernst nicht Stand zu halten vermag. Diese Rollen zeichnen sich, neben der wahrhaft natürlichen Inspiration, welche aus ihnen hervorleuchtet, noch durch eine höchst klare, höchst verständige Besonnenheit und durch einen recht lobenswerthen Zusammenhang im Spiele aus. Trotz aller dieser von ganz Paris anerkannten Vorzüge, trotz seiner, dem italien. Theater in Zeit der Bedrängnis geleisteten, thätigen Unterstützung, und endlich trotz seines zwölfjährigen hiesigen Aufenthalts, ist die jetzige Direction, die auf diese Umstände keine Rücksicht genommen, auf dem Puncte gestanden, Barilli, einer unbedeutenden Differenz wegen, die sich in Betreff des Gehalts erhoben, zu verabschieden. — *Angrisani*, ein schon von vielen Jahren her datirendes Inventarium des italien. Theaters, soll ehemals eine gute Bassstimme, viel und gutes ernstes und komisches Spiel und mehr dergleichen namhafte Vorzüge besessen haben: ich finde jetzt von allem dem Genannten wenig oder gar keine Spur mehr in ihm. Den Bartolo in Figaro's Hochzeit, dem jeder deutsche Anfänger, besonders in seiner schönen Arie, eine komische Seite abzugewinnen versteht, singt Angrisani mit einer Würde, mit einem Ernste, dass Einem angst und bange dabey wird. Im Tragischen streift die Haltung dieses Mannes so nahe an eine Marionetten-Caricatur, dass sich das Publicum schon mehr als einmal bey dergleichen Leistungen nicht hat des Lachens enthalten können. — *Porto*, ein noch junger, sehr vortheilhaft gebildeter Mann, besitzt das seltene, ihm wahrscheinlich selbst nicht bewusste Talent, alle Rollen in den komischen Opern, wie sich's gehört, komisch zu greifen, selbst solche, die, wie der Graf Robinson in *Matrimonio segreto*, von sehr vielen deutschen und italien. Schauspielern recht pretiös und würdevoll vorgestellt werden; ja, dieser Sänger weiss sogar dem Grafen in Figaro's Hochzeit, nach Zeit und Ort, einige komische Lazzi aufzuheften. Wenn aus dem Gesagten ein nicht geringes Lob für Porto hervorgeht; so wird der Werth dieses Sängers noch dadurch

Digitized by Google

erhöht, dass ganz Paris darüber einverstanden zu seyn scheint, in seiner Stimme einen vortrefflichen, sonoren Gehalt (un beau timbre) zu finden. Ich, für meinen Theil, kann nicht umhin, mit ganz Paris verschiedener Meynung zu seyn: in seiner Stimme ist Kraft, und ein gewisser materieller Gehalt, aber dagegen auch viele Rauheit und Unbiegsamkeit zu finden. Nichts destoweniger bleibt Porto, sowol als Sänger, als Schauspieler, ein sehr schätzungwerthes Mitglied, ob ihm gleich der Name eines wahren Künstlers durchaus abgesprochen werden muss. — Dem. *Goria*, eine Französin, gelangte durch den Abgang der Mad. Morandi zu einiger Thätigkeit und zeigte sich da, wenn auch nicht eben künstlerisch, doch sehr brauchbar: das ist das einzige Lob, welches ich ihr zu ertheilen vermag. Durch das Wiederengagement von Mad. Morandi scheint sie in Ruhestand versetzt zu seyn: glücklich eine Theaterdirection, die so brauchbare Subjecte, wie Dem. Goria ist, gleichsam in Reserve haben kann. Die Dem. *Chaumel* und *Cinti*, ebenfalls Französinnen, sind im hiesigen Conservatoire gebildete Anfängerinnen. Erstere hat eine, allen Französinnen natürliche, mechanische Anlage zur Darstellung, und zeigt, besonders im Ernsten, für eine Anfängerin recht löbliche Bestrebungen. Dass man sie mit der Schwester des alten Geronimo belästigt hat, mit welcher sie sich, wie (man verzeihe mir den trivialen Ausdruck) die Katze mit der Maus herumzerrt, ist eine Thorheit der Direction, die Dem. Chaumel nicht zugeschrieben werden muss; eben so wenig, wie der unangenehme Singsang, den sie stets im Recitative hören lässt, und dessen sie sich, auf die geringste Bemerkung hin, wahrscheinlich sogleich entschlagen dürfte. Aber eben so wenig, wie die meisten deutschen Theater, besitzt auch das hiesige italienische irgend einen wissenschaftlich-gebildeten Mann, der über das eigentliche Künstlerische der Vorstellungen ein wachsames Auge haben könnte. Selbst nicht einmal um die allgemeine grammatikalische Reinheit der Sprache bekümmert man sich auf demselben: so hat Dem. Brizzi in der *Clemenza di Tito* mit unerschütterlicher Standhaftigkeit während aller zwölf oder sechzehn Vorstellungen gesungen: *Ah, se sapesti*, statt *sapessi* („ach, wenn du wüsstest)". Dem. *Cinti* ist ein blutjunges, recht liebes Kind, mit einer schönen Stimme, die sich nicht ganz ohne Fertigkeit und Biegsamkeit zeigt. Im Spiele will auch sie, nach französ. Sitte, etwas Logen- und Parterre-Coquetterie für Mienenspiel angesehen wissen: dabey ist nichts zu verwundern, als dass Logen und Parterre darin mit Dem. Cinti einerley Meinung zu seyn scheinen. Früher wollte sich ihr Spiel etwas linkisch und unbeholfen machen; nachdem aber Dem. Cinti den Pagen in Figaro's Hochzeit, mit dem sie, caeteris paribus, eine Charakter-Identität zu besitzen scheint, zur Darstellung bekommen, scheint es, wie am hellen Tage, Licht in ihr geworden zu seyn; besonders natürlich spielt sie die Liebes- und Triebesscenen mit Susannen, der Gräfin und dem Gärtnermädchen. Dem. Cinti verspricht viel für die Folge.

Dies die vorzüglichsten Sänger und Sängerinnen des italien. Theaters! Möge hierauf eine kurze Ausstellung aller derjenigen Opern folgen, welche seit dem 1sten October, das heisst, seit der neuen Organisation desselben, entweder neu einstudirt, oder doch wieder von neuem zur Aufführung gebracht worden sind. Den Reihen mögen zwey Opern von Pär eröffnen, welche, obgleich deren Aufführung das vorige Theaterjahr beschlossen hat und also nicht hieher gehört, doch deshalb einer kurzen Erwähnung verdienen, weil die Musik derselben von einem Componisten herrührt, den Deutschland besonders in seinen beyden, daselbst für klassisch (?) gehaltenen Werken, *Sargino* und *Camilla*, zu den vorzüglichsten Tonsetzern Europa's zählt. *Il Principe di Taranto*, eine ältere Arbeit Pärs, ward hier, vor deren Aufführung, für eine der besten Arbeiten dieses Componisten ausgegeben und zog deshalb meine Aufmerksamkeit um so mehr auf sich, als ich Pär aus den beyden genannten Werken in Deutschland ganz insbesondere schätzen gelernt hatte. Ich habe den *Principe di Taranto* dreymal gehört und kann nach meiner vollkommenen Ueberzeugung nicht anders davon urtheilen, als dass es die flachste, leerste, zur unausstehlichsten Länge und Breite ausgedehnte Musik ist, die je, nicht über etwa einen tollen (denn das wäre noch etwas), sondern vielmehr über einen gänzlich wässrig-seichten, miserablen Text gemacht worden ist. Und wenn die Todesstrafe darauf gesetzt gewesen wäre, ich hätte in dem Componisten des miserablen *Prinzen von Taranto* den Verfasser von *Sargino* und *Camilla* nicht zu erkennen vermocht. Ganz dasselbe Urtheil passt auf die Musik zu der Gelegenheitoper,

Digitized by Google

la Primavera Felice, welche Pär zur Feyer der Vermählung des Herzogs von Berry setzte, nur mit dem Unterschiede, dass letztere, wenn möglich, noch leerer, als der *Prinz von Taranto* ist. Gleichermassen ist der Text dieses *glücklichen Frühlings* ein so unglückliches, widerstrebendes Gemengsel von witzig-französischen Plattheiten und seynsollenden italien. Bouffonerien, dessen würdiger Verf. eben derselbe Hr. Bolaffi ist, der jetzt mit Mad. Catalani in der Welt herum reist *), dass mir, und ich glaube, auch dem ganzen Publicum, während der Vorstellung desselben, kein Schatten eines wahren Kunstgenusses zu Theil geworden ist. Wenn es mir von der einen Seite zu einem sehr unangenehmen Geschäft wird, über zwey Werke eines Mannes, der sich in ganz Deutschland einen verdienten Ruhm erworben hat, so missbilligend abzusprechen; so verräth es dagegen von Pär entweder ein fast unbegreifliches Verkennen seiner eignen Arbeiten, oder eine eben so unbegreifliche Gleichgültigkeit gegen seinen Ruhm, in einem Theater, welches täglich von den Tönen der unsterblichen Werke Mozarts und Cimarosa's, und von den oft trefflichen Arbeiten eines Sim. Mayr, Portogallo, Fioravanti und mehrer anderer, wiederhallet, unmittelbar zwischen diesen Compositionen einen *Principe di Taranto* und eine *Primavera Felice* aufführen zu lassen.

Auf eine würdigere Weise trat Pär zu Anfang des neuen Theaterjahrs mit seiner *Griselda* hervor, einer Composition, die, ohne genial zu seyn, (eine Eigenschaft, die wol allen seinen Arbeiten abgehen dürfte,) und ohne sich selbst mit *Sargino* und *Camilla* vergleichen zu lassen, sehr brav effectuirende Stellen aufzuweisen hat. Dennoch hat das hiesige Publicum dieser Composition keinen Geschmack abgewinnen können, und der Saal war schon bey der dritten Vorstellung leer. Der Text ist das platteste Machwerk, welches mir je vorgekommen, ohne komische und ernste Kraft, und die Musik, im Ganzen doch flach und ohne Kraft, zeigt zu wenig Originalität, als dass man ein wahres Interesse an derselben finden sollte. Mad. *Dickonse* trat in derselben zum erstenmale auf. Diese Sängerin besitzt in den Mitteltönen bis e und f hinauf ein so rauhes, hohles, fast übeltönendes Organ, dass es sowol von ihr, als von Pär ein höchst unglücklicher Missgriff war, diese Rolle zu ihrem Debüt zu wählen. Da der erste Eindruck der bleibendste zu seyn pflegt, so schreibt sich von dem Misslingen derselben wahrscheinlich die ungünstige Stimmung her, welche das Publicum fortwährend gegen Mad. *Dickonse* zu erkennen giebt. *Garcia* und Mad. *Morandi* traten beyde zuerst in *Matrimonio segreto* auf, erster als Paolino, letzte als Carolina. Ich kann nicht umhin, bey dieser Gelegenheit mein musikalisches Glaubensbekenntnis abzulegen: ich glaube, dass in der romantisch-komischen Gattung mit *Don Juan*, und in der poetisch-komischen mit *Matrimonio segreto* der Kreis alles musikalischen Wirkens und Strebens abgeschlossen ist, und dass alle übrigen Producte, selbst die gelungensten, ausser diesem Kreise liegen und mit denselben in gar keine Berührung kommen. Wenn (wovon ich bey zwey Vorstellungen des *Don Juan* hier in Paris überzeugt worden bin) dieses musikal. Wunderwerk weder von italien. Kehlen gnügend gesungen, noch von einem italien., oder gar französ. Orchester gnügend ausgeführt werden kann; so ist dagegen Composition und Dichtung des *Matrimonio segreto* so vollkommen der italien. musikal. Natur abgelauscht, dass diese Musik wiederum nur von welschen Stimmen gesungen und von welschen Schauspielern vorgestellt werden kann. Dass Mad. Morandi eine sehr angenehme Sängerin und eine vortrefflich routinirte, höchst graziöse Schauspielerin ist, und dass auch Garcia ein sehr lobenswerthes Spiel besitzt, habe ich bereits oben gesagt: kein Wunder also, dass die beyden von ihnen dargestellten Rollen, nicht allein durch ihren vortrefflichen Gesang, sondern auch durch das sehr gelungene, lebendige Spiel, welches sie in denselben entwickelten, einen Reiz gewährten, von dem bis dahin das hiesige Publicum noch keine Ahnung gehabt zu haben schien. Da auch der alte Geronimo von *Barilli* und der Graf von *Porto* sehr gut dargestellt, auch die beyden andern Weiberrollen ebenfalls sehr erträglich gesungen wurden; so gehörte diese Vorstellung zu den gelungensten, die seit langer Zeit auf der hiesigen Bühne geschehen worden seyn dürften. Dieses Urtheil gilt noch fortwährend von jeder Vorstellung des *Matrimonio segreto.* — Die zweyte Debütrolle der Mad. Morandi

*) Zu meiner grossen Verwunderung höre ich so eben, dass Hr. Bolaffi als königl. Kapellm. in Hannover angestellt worden ist. d. Verf.

war die Hauptrolle in *La Donna di Genio volubile,* Musik von Portogallo. Wenn dieser Compon. sich in der einzigen tragischen Oper, welche ich von ihm kenne, in der *Semiramide*; von einer wahrhaft verzweifelnden Leerheit und Plattheit zeigt; wenn es ihm in einer frühern komischen, *Verwirrung durch Aehnlichkeit*, welche vor einigen Jahren wol auch hin und wieder auf deutschen Bühnen aufgeführt worden, mit jener flachen, nach nichts aussehenden Manier, wo möglich, noch vollkommener gelungen ist: so erkennt man dagegen in der *Donna di Genio volubile* eine treffliche Musik; voll der einschmeichelndsten Melodie, und ausgestattet mit einer Begleitung, deren Reichthum, Neuheit und originelle Formen ein hohes Lob verdienen. Wenig neuere italien. Compositionen haben auf mich eine günstigere, vortheilhaftere Wirkung hervorgebracht, als eben die *wetterwendische Frau*. Auch der Text ist von einer so originellen, höchst ergötzlichen Tollheit, dass selbst der ernsteste Zuschauer sich daran erlustigen muss, er mag wollen oder nicht. Mehre Scenen darin sind nicht allein von wahrhaft komischer Kraft, sondern zeigen auch von sehr glücklicher Erfindung. Ich will einige derselben anführen. Die wetterwendische Frau langweilt sich, und thut endlich ihren vier, um sie herum versammelten Anbetern den Vorschlag, Musik zu machen, verlangt dabey aber, jeder derselben solle mit dem Munde ein musikalisches Instrument nachzuahmen suchen. Das Quintett beginnt: der erste bläst die Flöte, der zweyte die Klarinette, der dritte das Fagott, der vierte schlägt die Pauken, und die Dame selbst dirigirt. Abgerechnet den höchst komischen Effect, welchen diese Scene hervorbringt, ist das Quintett selbst eins der gelungensten Stücke in der Oper. Die Dame ekeln endlich die faden Anbetungen ihrer vier Liebhaber an; sie wirft deshalb ihre verliebten Blicke sogar auf ihren Gärtner. Dies aber ist ein blosser Naturmensch, der, wie er selbst sagt, nur *alla naturale* lieben kann. Die Dame verlangt von ihm, er solle ihr eine Liebeserklärung singen, und giebt ihm selbst in einigen, recht platonisch-sentimentalen Phrasen ein Vorbild dazu. Die aber sind nicht nach dem Geschmacke des Gärtners: er will ihr daher ein Lied nach seiner Art singen. Wenn er darin von sich spricht, wie von einem Hengste, der auf der Weide eine Stute erblickt und darüber in ein brünstiges Gewieher ausbricht, wenn die Instrumente sogar das Wiehern recht täuschend nachahmen, und die arme Dame dadurch etwas schamroth gemacht wird: so ist das nicht des Gärtners Schuld; sie hat es ja nicht besser haben wollen. Eine andere, dieser ähnliche Scene ist nicht minder ergötzlich: die Dame beginnt an den gar zu irdischen Huldigungen des Gärtners keinen Geschmack mehr zu finden; diesem entfahren daher musikalischer Weise recht herzbrechende Dinge, das Gemüth der Schönen zum Mitleiden zu rühren: der Natursohn zeigt sich aber fortwährend in seinen Erklärungen. Plötzlich erscheint von der andern Seite ihr eigentlicher Liebhaber (Garcia) und sucht ebenfalls durch Gesang die vorige Liebe in der Schönen wieder zu erwecken: der Contrast zwischen der gebildeten Manier des letztern und dem rohen Ausdrucke des Gärtners ist nicht allein von grosser musikalischer Wirkung, sondern auch dramatisch von sehr glücklicher Erfindung. Während des nun folgenden Doppelgesanges beyder Liebenden, in welchem sie sich ihre vorige Zuneigung von neuem versichern, fährt der Gärtner, in eifersüchtiger Wuth die Liebesergiessungen der beyden störend, fort, sein voriges Lied zu singen, oder vielmehr zu brüllen. Auch diese Scene ist von grosser theatralischer Wirkung. Mad. *Morandi* entwickelt in der wetterwendischen Frau mehr Lieblichkeit, als pikante Laune, mehr anlockende Gutmüthigkeit, als abstossenden Eigensinn, überhaupt mehr weibliche Natürlichkeit, als prüde Coquetterie; ihre Darstellung muss daher nothwendig mit dem eigentlichen Charakter der darzustellenden Rolle in Widerspruch stehen. Daher ist diese Rolle, ob sie sie gleich vortrefflich singt, eine derjenigen Darstellungen, in welchen sie weniger glücklich, wie in den übrigen, inspirirt zu seyn scheint. *Chiodi* debütirte in dem tölpelhaften Gärtner, und hat mir hier sowol, wie in allen folgenden Vorstellungen der nämlichen Oper, Veranlassung gegeben, das Resultat desjenigen Urtheils, welches ich oben im Allgemeinen über ihn ausgesprochen habe, bestätigt zu finden. *Garcia*, als Liebhaber, singt an mehren Stellen dieser Oper, da wo er die Stimme nicht übernimmt, vortrefflich. — Mit der Einstudirung der tragischen Oper *Proserpina*, welche bekanntlich Winter in London für die Grassini und Billington gesetzt hat, glaubte die Administration einen Wurf zu thun, der ihr für einen grossen Theil des Winters aus der Verlegenheit helfen könnte: sie hat sich aber getäuscht, denn diese Composition wird in Paris nicht so viele

Digitized by Google

Einheiten von Vorstellungen erleben, wie ihr dort Zehner zu Theil wurden. Das hätte die Administration, verführe sie mit hinlänglicher Sachkenntniss und nähme sie auf die obwaltenden Umstände etwas mehr als blos oberflächliche Rücksicht, im voraus sehen können. In London hat sich diese Oper, die an Effectlosigkeit, harmonischer Leere und fast gänzlicher Nichtigkeit in der Erfindung, überhaupt an Schwäche, keiner italienisch-tragischen Oper nachsteht, nur durch den Gesang der beyden besagten Sängerinnen halten können: in Paris, wo Mad. *Vestris-Bartolozzi*, als Proserpine, kein Schatten von der Billington ist, wo selbst Mad. *Dickonse*, trotz ihres vortrefflichen Gesanges in der höhern Tonleiter, doch noch zu grosse Wünsche unbefriedigt lässt, um mit der Grassini verglichen zu werden — in Paris musste die Leerheit dieser Musik in ihrer ganzen Blösse erscheinen. Und dies ist auch der Fall gewesen: das Publicum hat, trotz der lobenswerthen Sorgfalt, mit welcher die Aufführung in scenarischer Hinsicht ausgestattet war, schon der dritten Vorstellung den Rücken gewandt und wird sicher bey den folgenden, wenn die Direction ja dergleichen wagen sollte, ganz wegbleiben. Mit dem redlichsten Willen und der angestrengtesten Aufmerksamkeit habe ich nur eine einzige Nummer des ganzen Werks als gelungen unterscheiden können: dies ist der Chor der Höllenbewohner zu Anfange des zweyten Acts; er zeichnet sich durch Neuheit der Erfindung und durch originelle Behandlung sehr vortheilhaft aus. Aber ich kann, um gerecht gegen mich selbst zu seyn, die Bemerkung nicht unterdrücken, dass dieser Chor, der in einer Umgebung von lauter werthvollen Stücken kaum bemerkt bleiben dürfte, seinen Effect vielleicht einzig und allein der Leere der übrigen Gesangstücke zu verdanken hat. Sollte der vortreffliche, klassische Componist des *unterbrochenen Opferfestes* nicht geahnet haben, dass ein so kalt plastisch-poetisches Süjet, wie das der Proserpine, wol zu einer tragisch-italien. Musik verhelfen, aber zu keinem wahrhaft romantisch-poetischen Werke inspiriren könne.? —

Auf dem italienischen Theater haben seit dem October auch zwey Concerte Statt gefunden. Das erste gab ein Hr. Alexander Boucher, der so etwas von einem Charlatan an sich zu haben scheint: wenigstens wendet das wahre, sich seiner selbst bewussten Talent keine solchen Mittel und Wege an, um Aufsehn zu erregen, wie Hr. Boucher gethan. Zuerst liess dieser Mann eine alte Anekdote, die wahrscheinlich wol in der Fabel vom Cerberusbändiger Orpheus ihren Ursprung haben mag, und hernach der Reihe nach von A bis Z auf eine Menge Sänger und Musiker angewandt worden ist, zu eignem Nutz und Frommen aufwärmen und durch den Mund mehrer hiesiger Journalisten, die, wohlverstanden für Geld und gute Worte, sehr willfährig sind, von sich selbst in der dritten Person erzählen; er habe nämlich in Douvres einige hartherzige Zollvisitatoren, die seine Geigen für Contrebande erklärt, dergestalt durch sein Spiel auf denselben zu rühren gewusst, dass sie ihm die Instrumente zurückgegeben u. den modernen Orpheus in Frieden seines Weges hätten ziehen lassen. Auf diese Anekdote erfolgte alsdann das Concert des Hrn. Boucher. In diesem zeigte er sich als einen höchst geübten, aber über die Gebühr rauhen und rohen Mechaniker, in welchem keine Spur von wirklicher Genialität die rohen Auswüchse einer ungebändigten Routine zu ersetzen vermochte. Hr. Boucher gleicht denjenigen Geigenspielern, die auf niemand einen grösseren Effect machen, als auf ihre eigenen Saiten, und die kein Herz zu rühren glauben, wenn sie nicht zuvor das Trommelfell zersprengen. Es ist zu bedauern, dass die Fertigkeit, die Hr. Boucher in der Hand besitzt, nicht zugleich auch sich seinem Genie mittheilet. Dasselbe Urtheil ward nach dem Concerte mehr oder weniger bestimmt von den meisten hiesigen Journalen gefällt. Dies gab Hrn. Boucher Veranlassung, einige Tage nach dem Concerte einen höchst sonderbaren Brief in den hiesigen Journalen abdrucken zu lassen, in welchem er sein rohes Ungethüm auf der Geige mit der höchst komischen Bemerkung zu entschuldigen suchte, er habe nur deshalb wild und regellos, wie vormals, gespielt, weil man ihn den *vormaligen* ersten Geiger des Königs von Spanien genannt: er wolle aber, wenn ihm ja das Glück werden sollte, ein zweytes Concert zu geben, beweisen, dass er lieber der Sokrates, als der Alexander auf der Geige zu seyn wünsche. Letzten Ausdruck hatte die Blume der hiesigen Kritiker, Hr. Alfonsus Martainville, halb im Ernste und halb im Spasse in Betreff des Hrn. Boucher gebraucht, und dieser nahm ihn, dem Anschein nach blos *par ricochet*, in Wesen und Wahrheit aber für baare Münze. Mad. Boucher, die sich *ci-devant première Harpiste du Roi d'Espagne* nennt, ist eine recht brave, recht geschmackvolle

Digitized by Google

Harfenspielerin; ihr bescheidener Ehemann setzt hinzu: auch eine vortreffliche Klavierspielerin. Letztes müssen wir jedoch erst abwarten.

Das zweyte der benannten Concerte ward von dem siebenzehnjährigen russischen Fortepianospieler, Hrn. *Carl Mayer*, gegeben. Dieser junge Künstler war, vermittelst wirksamer Empfehlungschreiben, fast unmittelbar aus dem Postwagen in mehre glänzende Salons gestiegen. Die Journalisten hatten vor der Thür gehorcht und die Bravo's oder Brava's (wie die pariser Petits-Maitres sagen) waren durch ihre Ohren in ihre Federn, und durch diese in's hiesige Publicum übergegangen: die Salons hatten den Ausspruch gethan, die Journale ihn, wie Echos, wiederholt, und Hr. Carl Mayer war nun ein Wunderding, er mochte wollen oder nicht. Ein solches habe ich nicht in ihm gefunden, und wünsche ihm Glück dazu: dergleichen frühreife Treibhauspflanzen taugen, wie nirgend, auch in der Musik nicht; sie sterben ab, ehe man eine Hand umwendet, und der Genuss derselben hat höchstens den Gaumen gekitzelt, aber dem Magen wenig kräftige, gesunde Nahrung gelassen. Das Sprichwort sagt: jedes Ding will seine Weile haben. Es giebt, weder in der physischen, noch in der moralischen, noch in der künstlerischen Natur Sprünge: alles geht stufenweise, und wo dergleichen Stufen übersprungen werden, da pflegt, spät oder frühe, gewöhnlich ein Halsbruch zu erfolgen. Beyspiele dieser Wahrheit haben wir in der letzten Zeit zu Dutzenden in Deutschland gehabt, und es lohnt sich nicht der Mühe, dieselben nahmhaft zu machen. Die wahren, glänzenden Genies durchlaufen um keine Minute früher die Bahn, die zum Ziele führt, als die Mechaniker, mit dem Unterschiede, dass letztern Kraft und Odem darüber ausgegangen ist, während erstere im Gefühle überströmenden Wohlseyns fortwährend an Stärke zunehmen. Hr. Carl Mayer besitzt jetzt bereits eine mechanische Fertigkeit, die, als solche, keines Zuwachses mehr bedarf. Er kann also die Zeit bis zu fünf und zwanzig Jahren auf den geistigen Ausdruck, auf die Seele des Spiels verwenden, und wird dann, wenn nicht alle Erwartungen täuschen, einer der ersten Fortepianospieler seiner Zeit werden. Ich habe bemerkt, dass er alle Tempo's über die Maassen rasch genommen: das lässt sich mit den Augen hübsch zusehen, und mit dem blossen Trommelfelle, so wie es Gott Wilden und dergleichen Art Menschen gegeben hat, auch nicht übel zuhören: in das eigentliche Gemüth kommt jedoch davon blutwenig; wie etwa jemand, der zu geschwind isst, sich recht bald sättigt, aber doch eigentlich keine wirkliche Nahrung zu sich genommen hat. Diese unseelige Eile des Vortrags, dem eben dieser Eile wegen die eigentliche künstlerische Vollendung abgehen muss, zeigt mehr, wie jeder andere Umstand, dass das grosse Publicum mehr mechanisch erschüttert, als geistig gerührt seyn, mehr mit den Ohren hören, als mit der Seele geniessen will. Es ist mir merkwürdig gewesen, dass ich in dem jungen Mayer gerade dieselbe Stufe mechanischer und künstlerischer Vollkommenheit entdeckt zu haben glaube, die mir einstens in Spohr erschienen ist, als dieser ohngefähr im nämlichen Alter zuerst öffentlich aufzutreten begann. Wird der junge Mayer diesem seinem Vorbilde ähnlich werden, so dürfte alsdann auch das Fortepiano einen wahrhaft romantisch-genialen Künstler besitzen, wie ihn jetzt in Spohr die Geige aufzuweisen hat.

Im nämlichen Concerte blies noch der Hornist *Puzzi* Variationen über: *God save the King*, wofür er von dem geistvollen, höchst kosmopolitisch-gesinnten Publicum auf ein Haar breit fast ungebehrdig wäre behandelt worden. Es lebe der französische Patriotismus! Hr. Puzzi wird in Paris für einen vortrefflichen Hornbläser gehalten: da aber die Franzosen in Wahrheit keinen Begriff von eigentlicher Blasinstrumenten-Musik haben, (wovon sie selbst überzeugt sind, seit sie die Blasinstrumente der deutschen Alliirten in Paris gehört haben,) so ergiebt sich aus jenem Urtheile nichts weiter Erhebliches für Hrn. Puzzi, als dass er ziemliche Fertigkeit auf seinem Instrumente besitzt. Diese gestehe ich ihm zu; von Ton und Vortrag kann jedoch bey ihm eben so wenig, wie bey andern französischen Blasinstrumentisten, die Rede seyn *).

Noch hat das italien. Theater in der letzten Zeit mehre Vorstellungen der *Nozze di Figaro* von Mozart gegeben. Die Gräfin ist unstreitig eine der glänzendsten Rollen der Mad. Dickonse, welche sich, da die Partie im Ganzen ziemlich

*) In einem eigenen Aufsatze gedenke ich nächstens von der französ. Blasinstrumental-Musik im Allgemeinen, und von deren Verhältnisse zu der deutschen insbesondere, zu handeln. d. Verf.

Digitized by Google

hoch liegt, in der Höhe der Stimme frey in derselben bewegen kann. Sie hat die beyden Arien, besonders die letzte aus C, besser gesungen, als irgend eine andere Künstlerin, die ich vor derselben in dieser Rolle gehört. Das Duett zwischen der Gräfin und Susanne, wo jene dieser den Brief dictirt, ist, so lange man diese Oper in Paris gekannt hat, zu einem Lieblingsstück sowol der Sängerinnen, als des Publicums geworden: erstere wenden auf den Vortrag derselben die ersinnlichste Sorgfalt, und das Publicum, welches schon mit der letzten Note des vorhergehenden Recitativs etwas ungebührlich Stille gebietet, hört dasselbe mit einem Entzücken an, dem nichts gleicht, als die Beyfallsbezeigungen, welche es der Anstrengung der Sängerinnen, wenn diese seiner Erwartung entsprechen, zu zollen pflegt. Die Damen *Dickonse* und *Morandi* haben dies Duett vortrefflich gesungen. Woher kommt es, dass dasselbe, so viel ich weiss, auf deutschen Theatern fast überhört wird?

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des Januar. Den 2ten gab Hr. Friedr. Starke, Kapellm. einiger k. k. östreich. Regimenter aus Wien, Concert vor einem kleinen Auditorium. Er gab sein Tongemälde: *die Schlacht bey Leipzig*, das in Wien, Prag, Dresden, Leipzig etc. mit einigem Beyfall aufgenommen worden seyn soll. Hier konnte es sich dessen nicht erfreuen, und zwar mit Recht; denn nur wenige Ideen waren klar, und konnten vor dem betäubenden Lärmen der Trommeln, Pfeifen, Trompeten etc. nicht durchdringen. Auch sollte zu vieles gemalt werden, was gar nicht musikal. dargestellt werden kann; z. B. Vorpostengefechte, die Angriffe der Cavallerie und Infanterie, die Erstürmung des Hofes Auenheim etc. Zwischen der ersten und zweyten Abtheilung blies Hr. Starke Variationen auf dem Csákán, mit Begleitung der Guitarre durch seine kleine Tochter, und des Orchesters, ebenfalls ohne Beyfall; das Instrument ist weniger gefällig und melodisch, als die Oboe. — Den 7ten gab Hr. Gründler Concert. Er spielte auf der Guitarre Variationen mit Begleitung des Orchesters über das Thema: *nel cor più non mi sento*, mit einer Concertpolonoise von Giuliani; Variationen über das Volkslied: *Heil Dir im Siegerkranz*, von seiner Composition, und mit Hrn. Carl Blum ein Concertante für 2 Guitarren vom Ritter de l' Hoyer. Beyde gaben viele Beweise von ihrer Fertigkeit auf diesem undankbaren Instrumente, von ihrer ruhigen Sicherheit und ihrem geschmackvollen Vortrag. Vielen Beyfall erhielten auch die vierstimmigen Gesänge von C. Blum (die bey Breitkopf und Härtel gedruckt erschienen sind); sie wurden von den Hrn. Gern, Stümer, Blume und Weitzmann brav vorgetragen. — Den 9ten gab Hr. Anton Romberg, erster Fagottist im Dienste des Königs von Würtemberg, Concert. Er blies ein Concert, und mit unserm Bärmann ein Doppelconcert für 2 Fagotte von Danzi, und beyde zeigten darin eine bedeutende Fülle des Tons, ein treffliches Piano, eine seltene Höhe und eine starke Tiefe. Zur allgemeinsten Freude riss aber der unvergleichliche B. Romberg hin, der Variationen fürs Violoncell über russische Volkslieder von seiner Composition meisterhaft spielte. — Den 10ten gab das Theater zum erstenmal: *die Einquartierung,* militairisches Ballet in 1 Aufzug; für die hiesige Bühne eingerichtet vom königl. Balletm. Telle, mit Musik von mehren Componisten. Die Fabel des Ballets ist alt, verbraucht und ganz nach Maske für Maske copirt, und die Ausführung war matt. Das beste war noch das brillante Feuerwerk am Schluss.

Den 18ten feyerte der König das Krönungs- und Ordensfest auch durch Gottesdienst in der hiesigen Nicolaikirche. Merkwürdig war diese Feyer besonders wegen der Benutzung der neuen, vom König für die hiesige und potsdamsche Garnison kürzlich bekannt gemachten Liturgie, in welcher dem Vocalgesang des dazu gebildeten Chors mehr Wirksamkeit gegeben wird, als dies bey dem gewöhnlichen protestantischen Gottesdienst der Fall ist. Ein Chor von ungefähr 50 Sängern, aus den Garderegimentern gezogen, zeigte meistens ungebildete Stimmen, die aber freylich im Freyen eine bessere Wirkung machen mögen, als dies in den geschlossnen Hallen der Kirche der Fall war. Ein Chor, wie die andern von B. Ans. Weber componirt: Was athmet und lebet, lobsinge dem Herrn etc., begann die Feyer. Darauf folgte das Altargebet, das der Chor mit: Amen, endigte. An dieses schloss sich das Gebet, die Ablesung des apostolischen Glaubensbekenntnisses und der Segen an, worauf der Chor folgte: Freut euch, ihr

Digitized by Google

Gerechten etc. Dann sang die Gemeine 3 Verse aus dem Choral: Sey Lob und Ehr dem höchsten Gut etc. Der Oberconsistorialrath Ribbeck hielt hierauf die Predigt, die vorschriftmässig nur *kurz* seyn darf, und nicht vom Gesang und Gebet unterbrochen wird; und die Gemeinde schloss mit dem Verse: Lob, Ehr und Preis sey Gott etc. In Potsdam, wo bey einigen militairischen Feyerlichkeiten im December diese Liturgie zuerst gebraucht wurde, verliessen die meisten Zuhörer noch vor dem Anfang der Predigt die Kirche. — Das Theater gab an diesem Festtage: *Thassilo*, vom Baron de la Motte-Fouqué, mit Musik vom Kammergerichtsrath Hoffmann; Theod. Körners Lieder: Schwertlied, Gebet, Lützows wilde Jagd, in Musik gesetzt von Carl Maria von Weber, und das vorhin erwähnte Ballet: *die Einquartierung*. Da ich von den andern Stücken schon in frühern Berichten gesprochen habe, so begnüge ich mich damit, sie genannt zu haben. — Den 20sten gab der königl. Schauspieler, Hr. Eunike, mit seiner talentvollen Tochter, Johanna, Concert. Hr. E. sang eine Scene und Arie von Paer, und mit seiner Tochter (die auch eine neue Scene und Arie von Gürlich sang) und Mad. Milder-Hauptmann ein Terzett von Rossini. Da von diesen geschätzten Künstlern so oft in diesen Blättern die Rede ist, so bedarf es nur der Bemerkung, dass sie alle mit verdientem Beyfall belohnt wurden. Denselben erlangte auch der berühmte Hr. Kapellm. B. Romberg, der ein Rondoletto und ein Potpourri von seiner Composition auf dem Violoncell vorzüglich schön spielte. — Den 22sten gab das Theater zum erstenmal: *Pygmalion*, pantomimisches Divertissement, vom königl. Solotänzer, A. Lauchery, mit Musik von mehren Componisten. Es ist ganz nach dem bekannten Monodram von Benda entworfen, und ward sehr gut ausgeführt. Als Galathea debutirte eine Schülerin des Hrn. Lauchery, Dem. Weiss, die zweyte, und erwarb sich vielen Beyfall in dieser, nicht leichten Rolle. — Den 23sten gab Hr. Andreas Romberg, Doctor der Tonkunst und Kapellm. zu Gotha, Concert. Es wurde durch die Ouverture zu der Oper: *Kein Geräusch*, von A. Romberg, eröffnet, die sehr eigenthümlich und ansprechend geschrieben ist. Darauf spielte der achtungwürdige Concertgeber mit seinem Sohne ein von ihm gesetztes Doppelconc. für 2 Violinen, das klar gedacht und gründlich gearbeitet ist, auch trefflich ausgeführt wurde. Dann spielte unser B. Romberg meisterhaft auf dem Violoncell polnische Lieder von seiner Composition mit dem allgemeinsten Beyfall. Den zweyten Theil füllte das heroische Singgedicht: *die Grossmuth des Scipio*, in Musik ges. von A. Romberg. Auch hier bewährte sich der treffliche Componist im Ausdruck und Charakter der Gesänge, wie der Instrumentalmusik. Die Solopartien wurden von Mad. Wranitzky-Seidler, und den Hrn. Stümer, Blum und Gern sehr gut vorgetragen. Den meisten Beyfall erwarb sich die Arie der Mad. Seidler: Himmel, den soll ich verlassen etc. — Den 31sten ward zum erstenmal gegeben: *Rittertreue*, grosse Oper in 3 Abtheilungen, mit Tanz, von F. W. Trautvetter, mit Musik vom Kapellm. B. Romberg. Die Scene spielt zu den Zeiten Karls des Grossen. Ein deutscher Ritter ist seinem Worte treu, und opfert ihm das Glück seines Lebens, seine Liebe, wird aber durch Grossmuth des Gegners herrlich belohnt, und wegen seiner Tapferkeit zum König der Bulgaren gewählt. Die Besetzung war vortrefflich. Ich nenne Ihnen nur die in musikal. Hinsicht ausgezeichnetsten Personen: Thassilo, Herzog von Bayern, Hr. Blume; Theodo, dessen Sohn, Hr. Stümer; Luitgarda, Thassilo's Tochter (die Geliebte des deutschen Ritters), Mad. Wranitzky-Seidler; Balduin, der deutsche Ritter, Hr. Eunike; Emma, dessen Schwester, Dem. Leist; Leo, Thronfolger des griechischen Kaisers Constantin (der auch um Luitgarda angehalten und von dem Vater das Jawort erhalten) Dem. Eunike. Die herrliche Musik ganz zu würdigen, ist Eine Vorstellung nicht hinreichend, und werde spätern Berichten aufgespart. Hier nenne ich nur, was bey der gestrigen Vorstellung allgemein gefiel: die schöne, originelle Ouverture; Luitgardens und Emma's Duett: Werd ich Errettung finden etc., das Sextett von Balduin, Theodo, Thassilo, Chlodwig (Hr. Rebenstein), Luitgarda und Emma: Wir wollen uns heute des Streites begeben; Emma's und Theodo's Duett: Ich schwöre Dir ew'ge Liebe etc.; im zweyten Aufzug, Leo's Scene: O wie schafft sein Fall mir Kummer etc., Balduins und Leo's Duett: O vertraue nicht den Wogen etc., Luitgardens Scene: Ich seh des Kampfes lange Frist verfliessen etc., besonders von der herrlichen Stelle an: Ach könntest du doch in mein Herze schauen etc.; im 3ten Aufzug: Leo's Scene mit dem Chor der Soldaten: Nicht der Preis entzückt mich so etc.; Leo's und Luit-

Digitized by Google

gardens Duett: Welches Bangen, welches Sehnen etc., besonders die Schlussstelle: Ha ich werde nicht erblassen etc. Der hochgeschätzte Componist ward nach geendigter Oper herausgerufen; eine Ehre, die seit langer Zeit keinem Componisten hier wiederfahren ist. Auch die Direction hatte durch neue Decorationen, unter denen sich vorzüglich die zum Zweykampf errichteten Schranken mit mehrern Logen für den Hof auszeichnen, neue und reiche Anzüge und andern scenischen Apparat, das Ihrige gethan, um dieses Meisterwerk seiner würdig dem überzahlreich versammelten Publicum vorzuführen. — Ausser dieser Oper hat Mad. Wranitzky-Seidler noch folgende Rollen ausgeführt. Den 8ten gab sie die Myrha in Winters *Opferfest*, den 14ten die Gräfin in Mozarts *Hochzeit des Figaro*, den 19ten die Edile in Isouards *Joconde*, und den 26sten die Prinzessin von Navarra in Boyeldieus *Johann von Paris*. — Hr. Wild ist seit seiner Rückkehr zu uns aufgetreten, am 19ten als Joconde in Isouards Oper dieses Namens, und am 26sten als Johann von Paris in Boyeldieus Singspiel. Beyde geschätzte Künstler bedürfen keines wiederholten Lobes. —

Am 8ten starb der königl. Kammermusic., August Keller, im 39sten Jahre seines Lebens. Er spielte sein Instrument, den Contraviolon, mit ungemeiner Leichtigkeit, Kraft, Sicherheit und Feinheit, und hatte sich die Bässe der haydnschen, mozartschen, beethovenschen und and. Symphonien so angeeignet, dass man oft glaubte, er spiele sie auswendig. Dabey war er auch ein edler Mensch.

Leipzig. Am 30sten Jan. hörten wir in unserm wöchentlichen Concerte Hrn. Anton Romberg, ersten Fagottisten der kön. würtemberg. Kapelle. Er trat auf mit einem Concert, dessen Verf. nicht angegeben war, und mit Variationen von dem jüngern Kreuzer, der bis vor kurzem Kapellm. in Stuttgart war. Beyde Compositionen gefielen: noch mehr aber Hr. R. selbst. Es ist über ihn und seine Vorzüge schon öfters, von Wien und andern Orten aus, in diesen Blättern mit verdientem Lobe gesprochen worden; und so begnügen wir uns, anzuführen, dass uns sein schöner, im ganzen, grossen Umfange des Instruments gleicher, weder unangenehm scharfer, noch weichlich matter Ton; seine durchgängig reine Intonation, und das Angemessene seines Vortrags, womit er eben sowol den brillanten, als den gesangmässigen Sätzen ihr Recht anthat — vor allem rühmenswürdig erschienen. Eben ein solcher Fagottist ist für jedes Orchester, nicht nur als Concertist, sondern auch, und vielleicht noch mehr, als Mitglied des Ganzen, ein wahrer, grosser Gewinn.

Mancherley.

Von sicherer Hand erfahren wir, und bekommen als Verpflichtung gegen die Manen Mozarts auferlegt, bekannt zu machen, dass das vor mehren Jahren in der chemischen Druckerey zu Wien herausgekommene: *Allegro; morceau detaché pour le Pianoforte, oeuvre posthume du célèbre Mozart*, von diesem Meister, wie sein Manuscript ausweise, nur bis gegen die Hälfte des 2ten Theils, nämlich bis S. 4, Syst. 5, bis zum ersten Cis im Basse, wo hernach wieder das Hauptthema beginnet, geschrieben worden sey: alles Uebrige habe ein anderer, doch nicht unverdienter Componist in Wien darzugesetzt, und absichtlich das Ganze, ohne irgend eine Abänderung der Modulation u. dgl., gerade so schliessen lassen, wie Mozart den ersten Theil geschlossen — was zwar besser genannt werden müsse, als fremde Zuthat, aber doch, weil der grosse Meister dies gewiss nicht so gemacht haben würde, einer Anmerkung bedurft hätte. —

Der berühmte Sänger, Crescentini, lebt jetzt in Rom, tritt aber nicht mehr öffentlich auf.

In der Mitte des Jan. starb in Paris der, vormals berühmte, und stets geschätzte Componist, Monsigny, 87 Jahre alt. Bekanntlich ist er, mit Philidor und Grétry, als Schöpfer der französisch-komischen Oper, wie sie auf dem Theater Feydeau noch jetzt, nur weiter und feiner ausgebildet, bestehet, anzusehn, und durch einige seiner frühern und gelungenern Werke auch nicht ohne Einfluss auf die deutschen Operntheater gewesen; vor allen, durch seinen *Deserteur*, der 1769 erschien, und noch jetzt von Zeit zu Zeit über die französischen Bühnen geht. Von seinen, nicht eben zahlreichen Opern machten, so viel wir wissen, ausser jenem *Deserteur*, *die schöne Arsene*, *Rose und Colas*, und *Aline* das meiste Glück. Die letzte wird jedoch, wie bekannt, seit geraumer Zeit mit anderer Musik gegeben. Seine Composi-

Digitized by Google

tionen zeichnen sich mehr durch guten, passenden Ausdruck des Einzelnen, als durch Ergreifen und Beleben des Ganzen aus; sie sind mit Sorgfalt und Fleis, auch mit viel Geschmack — dies Wort nämlich ganz im Sinn der Franzosen genommen — ausgearbeitet. Dass sie dabey etwas matt, leer und langweilig ausfallen, gestehen jetzt selbst viele Franzosen zu.

Am 26sten Dec., mithin noch früher, als es erst bestimmt war, ist das neue, grosse Theater S. Carlo in Neapel, mit ausgezeichneter Pracht und zur Freude der Neapolitaner, eingeweihet worden.

Kurze Anzeigen.

Danses pour le Pianoforte à 4 mains par Ch. Fr. Ebers. Leipzig, chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Drey Menuetten mit Trios, drey Quadrillen, drey Ländler, und sechs Eccossoisen; meist muntere, und einige recht angenehm ansprechende Melodien, und eine Vertheilung an beyde Spieler, die von Geübtheit zeugt. Die erste und zweyte Quadrille, der erste Ländler, die erste und die dritte Eccosoise scheinen Ref. am meisten; die erste und die dritte Menuet, am wenigsten gelungen. Auszuführen ist alles sehr leicht.

Der Mann von Wort, ein Gedicht von Kleinschmid, für Gesang und Pianoforte — — von Beethoven. 99stes Werk. Wien, bey Steiner. (Pr. 8 Gr.)

Ein recht eigentliches Lied, (nicht in abweichenden Strophen, wiewol diese sämmtlich ausgesetzt sind,) nicht ohne Eigenthümlichkeit der Erfindung, im Ausdruck vollkommen das Rechte bestimmt und nachdrücklich aussagend, in der Declamation des Einzelnen nicht genau genug, in der Begleitung höchst einfach, im Gesang auf die fünf Töne, g bis d, beschränkt, bey guter Declamation und Aussprache, so wie bey gehörigem Ausdruck, vornämlich einer kräftigen Bassstimme, sicher von der beabsichtigten Wirkung.

Die Kirchenthür, ein Ged. von Kleinschmid — für Gesang und Pianof. — von Tob. Haslinger. Wien, bey Steiner. (Pr. 6 Gr.)

Weniger als deutsches Lied, mehr als scherzhafte, italien. Canzonette behandelt, und in dieser Art recht artig. Freylich muss, wie überhaupt bey dieser Art, der Sanger die Hauptsache zur Wirkung hinzuthun, und der Componist giebt mehr die passende Veranlassung und Hinleitung. Das ist denn auch hier geschehen. Die Noten an sich sind äusserst leicht.

Variations pour la Guitarre. comp. par Jos. Küffner. Oeuvr. 31. à Offenbach, chez André. (Pr. 40 Xr.)

Nach einem kurzen Andante, ein bekanntes, heiteres Thema, und dann neun Variationen und ein Schluss. Der Verf. versteht das Instrument, weiss, was sich darauf vortheilhaft ausnimmt, und macht es, obwol er gern vollstimmig schreibt, dem Spieler nicht eben schwer; nur muss dieser freylich kein Anfänger, sondern schon ziemlich geübt seyn.

Ein Marsch für 8, und fünf Stücke für 7 Trompeten und ein Paar Pauken — — von Jos. Schnabel, Kapellm. am Dom zu Breslau. Breslau, bey Förster. (Pr. 10 Gr.)

Der Verf. hat sich auf dem engen Raume, den die Natur den, ohne besondere Künstlichkeit behandelten Trompeten verstattet, mit viel Geschicklichkeit, und hin und wieder zu wirklich glänzender Wirkung bewegt. Die, in den verschiedensten Stimmungen mit Einsicht zusammengestellten Trompeten bringen zuweilen frappante und keineswegs immer gewohnte Effecte hervor. Die Bläser brauchen nur takt- und *tonfest* zu seyn; dann wird ihnen, die Stücke gehörig auszuführen, nicht schwer fallen.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten Februar. №. 8. 1817.

Die Oper,

eine Oper.

Einleitung.

Die Scene ist auf dem Theater, und das Theater ist das Theater. Ein Halbkreis von Stühlen. An der Seite ein Tischchen, woran der *Theatersecretair* protokollirend sitzt. Vorn stehen: *Unternehmer*, *Director des Schauspiels*, *Poet*, *Kapellmeister*, und *Theatermeister*.

Alle.

Zu Hülfe, zu Hülfe, ihr himmlischen Gewalten!
Wir wollen ein neues Theater gestalten:
Eine neue Welt,
Die lang sich hält,
Und immer von neuem, und Allen gefällt!
Zu Hülfe! zu Hülfe! jetzt seegnet den Rath,
Dann fördert ihn, Götter, zur herrlichsten That!

Unternehmer.

Heilig muss uns das erscheinen,
Wozu heut wir uns vereinen:
Für die hohe Kunst der Musen
Schlagen unsre reinen Busen;
Jeder Tageslast entrücken,
Sammlen, heben und beglücken
Wollen wir gemeine Stadt!
Schande jedem, den dies Streben
Nicht erfüllt mit hehrem Leben,
Der solch Hochgefühl nicht hat!

Alle.

Schande jedem, den dies Streben
Nicht erfüllt mit hehrem Leben,
Der solch Hochgefühl nicht hat!

Unternehmer.

Um den Tempel zu erbauen,
Lasst uns erst den Riss durchschauen:
Jedes Werk will seinen Grund!
Darum, auserwählter Cykel,
Suche Fundament-Artikel;
Sie verkündige dein Mund!

Alle.

Wir, der auserwählte Cykel,
Suchen Fundament-Artikel;
Sie verkündigt unser Mund!

(Der Unternehmer setzt sich; auf höfliche Einladung thun es auch die Andern.)

Unternehmer.

Nieder sind wir nun gelassen!
Hand kann Hand vertraulich fassen!
Herr Director, nehmt das Wort!
Jeder zeige sich beflissen
Rath zu geben, nach Gewissen,
Nach Erkenntnis, Stand und Ort!

Alle.

Jeder von uns ist beflissen
Rath zu geben, nach Gewissen,
Nach Erkenntnis, Stand und Ort!

(Ein kurzes, feyerliches Zwischenspiel, während dessen alle Blicke auf den Director des Schauspiels gerichtet sind.)

Schauspieldirector.

Nach Geld, nach Geld, nach Geld,
Schreyt, ach, die ganze Welt;
Und schlang's der Teufel des Kriegs hinein,
Muss sie darnach noch lauter schreyn.
Durch das, was Haufen Geldes bringt,
Wird drum zuerst das Werk bedingt!

Alle.

Durch das, was Haufen Geldes bringt,
Wird drum zuerst das Werk bedingt!

(Auf den Wink des Unternehmers schreibt der Secretair, während die Musik fortfährt.)

Poet.

Leicht von den Lippen geht,
Was sich von selbst versteht!
Das Was macht nicht viel Müh:

Digitized by Google

Allein das Wie! das Wie!
Wie füllt ihr täglich euer Haus?
Das sagt er nicht: ich sprech' es aus!

Alle,
ausser dem Unternehmer, *piano:*

Was nimmt sich der Magister 'raus?
Passt auf: der Berg heckt eine Maus!

Poet.

Nur neu, nur neu, nur neu:
Dann sey es, wie es sey!
Doch weil sonst alles schon bekannt:
So stöbert aus das Vaterland!
Was Deutsch' in Schenken kühn ersinnen,
Was Mütter schön erschreckt beym Spinnen,
Das, aus Romanzens Wunderhand,
Sey nun den Edlen zugewandt!
Durch das, was volksthum-altneu klingt,
Ein volksthum-altneu Werk gelingt!

Schauspieldirector einfallend:
O mein Herr Dichter ...

Poet.
Was beliebt?

Unternehmer.
Bst! jeder seine Meynung giebt!

Alle,
ausser dem Unternehmer, lachend:

Durch das, was volksthum-altneu klingt,
Ein volksthum-altneu Werk gelingt!

(Der Unternehmer winkt, der Secretair schreibt, die Musik geht fort, wie oben.)

Kapellmeister.

Musik, Musik, Musik
Macht jetzt allein noch Glück!
Nur erst die Oper ausstaffirt:
Eine Welt der Töne herumgerührt!
Ein stimmfest Heer, wie sichs gebührt,
Mit Trommeln, Posaunen eingeführt!
So werden Herzen und Beutel regiert!
Durch Oper, die uns Seegen bringt,
Das grosse Werk allein gelingt!

Poet, einfallend:
Die Oper verderbt für's Drama dann ...

Kapellmeister.
Das sagt nur, wer nicht singen kann!

(Der Unternehmer winkt verbittend und stillend.)

Alle,
ausser dem Poeten und Unternehmer:

Durch Oper, die uns Seegen bringt,
Das grosse Werk allein gelingt!

(Der Secretair schreibt etc., wie oben.)

Theatermeister.

Verlaub! Man fasst das Ding beym Schwanz!
Der Kopf, der ist und bleibt der Tanz!
Ohn' ihn wird bald die Menge schlapp.
Ich richt' ein Rudel Kinder ab,
Die kosten wenig, man hält sie knapp;
Die rühren Weiber, Klapp auf Klapp,
Und die ziehn Herrn zu Einem Schwapp!
Drum sag' ich, da man's an mich bringt:
Durch das, was schön sich krümmt und springt,
Das grosse Werk allein gelingt!

Poet, einfallend:
Ballet reist allzusehr den Sinn:
Geist und Gemüth fällt dann dahin —

Kapellmeister.
Weh ruf' ich solchem Pöbelsinn:
Ballet nimmt halbe Opern hin —

Schauspieldirector.
Ballet bringt nimmermehr Gewinn:
's sieht dann kein Mensch nach Anderm hin. —

Unternehmer.
O theuren Freunde, wo will das hin?
Besinn' sich jeder! besinn'! besinn'!

(Alle stehen lebhaft auf und gehen gegen einander.)

Theatermeister.
Meine Herrn ...

Poet, Kapellmeister u. Director.
Mein Herr ...

Theatermeister.
Nunu! nunu!
Ich denke ...

Jene.
Nichts!

Unternehmer.
Ich bitte: Ruh!

Die Andern alle,
immer heftiger:
Der Tollheit hör' ein Andrer zu!

Alle Einzelne,
einzeln gegen einander:

Ihr denkt an Euch nur ...
Ihr an Euch ...
Ihr wär't gern oben ...
Hier sind wir gleich ...

Digitized by Google

Unternehmer.

O gründet man wol so ein Reich?

Alle.

Und führt man, was ich will, nicht aus:
So hol' der Teufel 's neue Haus!

Unternehmer.

Ach Gott, da wird kein Kunstwerk draus!

Musikalische Uebersicht aus Paris.

(Beschluss aus der 7ten No.)

Die Theilnahme, welche das Theater *Feydeau* oder die *komische Oper* schon seit mehren Jahren, besonders aber in diesem Augenblicke im Publicum erregt, ist etwa so beschaffen, wie Neugierige sich nach dem Befinden eines langwierigen, unheilbaren Kranken zu erkundigen und sich mitleidig zu verwundern pflegen, wenn sie hören, dass derselbe nicht schon längst verschieden ist. In der That liegt dies Theater an directer und indirecter Schwäche ohne Hoffnung darnieder: unmittelbar leidet es an gänzlicher, künstlerischer und auch wirklich physischer Aufzehrung, besonders seiner Liebhaber; (*Ponchard* ist, zum Beyspiele, an Organ und Körper schwindsüchtig;) indirect wirken auf diesen morschen, baufälligen Körper, wie schon oben gesagt worden ist, die saft- und kraftlosen, witzig-langweiligen, marmorglatten und marmorkalten einactigen Lustspielchen, die, statt kräftiger musikalischer Situationen, Witzbolderleyen, und, statt leidenschaft-komischer Aeusserungen, eine Calembourg-Jagerey zum Besten geben. Mozart konnte wol von einer Zauberflöte und einem Don Juan (deren Texte auch sogar in Deutschland von einigen geistvollen Köpfen für dumme Narrenpossen gehalten werden) inspirirt werden; mit den kleinen, niedlichen Lustspielchen des Theaters Feydeau würde es ihm aber eben so wenig, wie den hiesigen niedlichen Lustspielchen-Componisten, gelungen seyn. *Boyeldieu* ist der einzige Componist, der in der leichten Gattung wahres Talent und hin und wieder sogar schöpferisches Genie zeigt: seine Melodien sind natürlich, ohne gewöhnlich, und originell, ohne erzwungen zu seyn, und im Accompagement zeigt er, vor allen andern, eigentlichen französ. Componisten, Studium, Sorgfalt und Originalität. *Nicolo Isouard* ist ein mechanischer Naturalist, ohne künstlerische Ruhe und künstlerisches Bewusstseyn, der Streiche in die Luft thut, von denen, wie natürlich, mehre treffen, dem aber der Name eines wahren Künstlers, dünkt mich, nicht zuzusprechen seyn dürfte. Der unbescheidne Dünkel dieses Mannes stellt selbst die wenigen guten Seiten seines Strebens in einen unvortheilhaften Hintergrund. *Mehül* hat in seiner *Euphrosine ou le Tyran corrigé*, Beweise einer verständigen, geniessbaren Schreibart gegeben; im übrigen aber thut es mir leid, erklären zu müssen, dass ich diesen Mann in dem Sinne, wie mich deutsche und italien. Meister über Tonkunst haben denken und fühlen gelehrt, für gar keinen Componisten halte. Was er für Musik giebt, ist offenbar nur eine prosaisch-witzige Declamation, aber kein poetisch-geistiges Bild irgend eines Totalgefühls eines afficirten Gemüths. Dass die Deutschen an *Une Folie* und am *Joseph* desselben Componisten wenigstens eine Zeit lang viel Geschmack haben finden können, beweist, dass in Deutschland die witzig-prosaische Bildung zur Zeit noch die Oberhand hat über romantisch-poetische Gemüthlichkeit. *Cherubini* hat sein wahres italien. Talent mit der unseeligen französ. Witzeszerstückelung in so enge Collision gebracht, dass man sich billigerweise wundern muss, wie zwischen Werken, deren barocker und erzwungener Gesuchtheit auch die erklärtesten Freunde Cherubini's Geschmack abzugewinnen, vergebens bemüht gewesen sind, seine *Deux Journées* haben entstehen können; eine Composition, in welcher wahre Genialität von einigen ausserwesentlichen Gezwängtheiten nicht unterdrückt zu werden vermag. Er scheint jetzt für das Theater ganz verloren zu seyn. Man sprach vor einigen Wochen von einer neuen Aufführung (Reprise) seiner *Lodoiska*; jetzt ist jedoch keine Rede weiter davon. Bretons *Montano et Stephanie* verräth Talent, selbst Originalität: es ist aber doch eine Composition gar zu düsterer Nüancirung, der das Gemüth keine heitere, wohlthuende Stimmung abgewinnen kann; selbst die Pariser wollen sie nicht mehr sehen. Ausser einem kleinen, einactigen Stücke, *Féodor*, dessen Süjet russisch ist, hat er in der letzten Zeit nichts componirt. Dies Werkchen ist, seines gar zu leeren Inhalts

Digitized by Google

und seiner gar zu schwachen Composition wegen, nach drey, noch dazu gewaltsam erzwungenen Vorstellungen vom Repertoire verschwunden. Breton ist überhaupt vom hiesigen Publicum fast gänzlich vergessen. *Catel* hat in seiner *Auberge de Bagnères* Proben eines nicht seltenen Talents gegeben; er dürfte vielleicht unter den eigentlichen französ. Componisten gleich nach Boyeldieu den ersten Rang behaupten. Warum dieser Compon. nicht fleissiger für die komische Oper arbeitet, davon lässt sich vielleicht kein genügender Grund angeben: der Zufall, der eine so mächtige Rolle in der Welt spielt, der so vieles will, ohne zu wissen, warum, der Zufall hat es nun einmal so beschlossen. Ausserdem hängt die Thätigkeit eines Componisten natürlich auch von dem Umstande ab, ob die Dichter ihm Texte mittheilen. Die renomirten Dichter arbeiten für Boyeldieu und Nicolo, Etienne besonders ausschliesslich für letztern: einen mittelmässigen Text, oder einen solchen, der von einem noch unbekannten Verf. herrührt, will Catel wahrscheinlich nicht nehmen, und somit bleibt er unthätig. *Plantade* hat sich mit seinen Romanzen einigen Ruf erworben: auf der Bühne hat er nie Glück gemacht. Sein *Mari de circonstance*, welcher an einigen Stellen nicht misslungen ist und eine Art momentanen Beyfalls erhalten hat, ist die einzige Arbeit, die sich in diesem Augenblicke auf dem Repertoire von ihm befindet. *Catruffo* schleicht mit einigen Opern, besonders mit seiner *Félicie ou la Fille romanesque*, jeden Monat ein- oder ein paar Male gleichsam unbemerkt über die Bühne, verdient aber eigentlich keiner wahren Beachtung. Einem Hrn. *Bochsa*, der ein guter Harfenspieler, Sohn eines hiesigen Musikhändlers, und ein noch junger Mann ist, war es vor etwa anderthalb Jahren, Apollo mag wissen, wie, gelungen, sich mit drey oder gar vier Opern auf das Theater zu drängen. Die erste: *Le Roi et la Ligue*, enthält schon in ihrem Titel den Grund, warum sie bey der zweyten Rückkunft des Königs nicht missfallen konnte. Die Musik ist die bizarreste, gesuchteste, erzwungenste musikal. Holzhackerey, die ich in meinem Leben gehört habe. Jetzt ist sowol von dieser Oper, als von *Les Nôces de Gamache*, mit Musik von durchaus gleichem Schlage, weiter keine Rede mehr. Eine dritte einactige Oper: *La Lettre de Change*, mit ganz ähnlicher Musik, ist vom Publicum freylich acceptirt, aber hernach nicht honorirt, sondern mit Protest zurückgeschickt worden. So ist Hr. Bochsa gänzlich vom Theater verschwunden, und ob er sich gleich in das devote Fach geworfen und Messen für die königl. Kapelle gesetzt hat; so hört er darum auch nicht um Haar breit mehr auf, ein musikal. Hasardspieler zu seyn, der Noten hinwirft, als wären es Würfel. *Monsigny* und *Champain* sind zu alt, als dass sie noch etwas componiren sollten. *Bruni*, der Componist des auch auf deutschen Bühnen gesehenen *Majors Palmer*, ist jetzt ganz vergessen: er will nach Italien zurückgehen.

Von allen so eben genannten, jetzt lebenden Componisten geniessen nur *Boyeldieu* und *Nicolo* eines gewissen, im französ. Sinne genommen klassischen Anselms: der Beyfall aller übrigen ist theils nur gering, theils so precär, dass er eigentlich für nichts gerechnet werden kann. *Monsigny* und *Champain*, deren Werke in einer Art von Nationalverehrung stehen, sind natürlich davon ausgenommen. Boyeldieu's neueste Arbeiten: *Jean de Paris* und *La Fête du Village voisin* (weniger *Charles de France*) ziehen jedesmal eben so die Menge herbey, wie Nicolo's *Joconde*. Alle übrigen Vorstellungen lassen das Publicum ohne Theilnahme; es entwöhnt sich des Besuchs im Theater Feydeau: die Schauspieler desselben (Martin, der mehre Pensionen geniesst, etwa ausgenommen) verarmen und die Lage der ganzen Unternehmung wird mit jedem Tage hülfloser.

Während die männlichen Mitglieder desselben, besonders alle diejenigen, die im Fache der Liebhaberrollen angestellt sind, dem Publicum entweder ganz missfallen, oder dasselbe doch mit ihren Leistungen höchst unbefriedigt lassen, besitzt dies Theater einen Ueberfluss an recht verdienstvollen Schauspielerinnen, die, im französ. Sinne das Wort genommen, ausnehmend brave Sängerinnen, und nebenbey auch junge und sehr hübsche Frauen sind. Dem. *Regnaud* und die Damen *Boulanger* und *Düret* zeichnen sich nicht allein durch recht verdienstvolles Spiel, sondern auch durch wirklichen Bravourgesang aus: Dem. *Regnaud* würde die Krone unter ihnen zugestanden werden müssen, hätte ihr das Schicksal eben so viel Gefühl, als Schönheit, eben so viel Kunst, als Natur, und eben so vielen Adel, als bürgerliche Häuslichkeit auf der Bühne gegeben. *La jeune Femme colère* ist ihre Triumphrolle. Mehre Stellen in derselben spielt sie einer *Mars* würdig; aber

Digitized by Google

im Ganzen trägt sie doch eigentlich nur ihr Wohnzimmer auf die Bühne über. Für das Fach junger Liebhaberinnen besitzt das Theater Feydeau ebenfalls eine Menge junger Schauspielerinnen, die alle verdienstvoll sind, aber hier, des beschränkten Raums wegen, mit Stillschweigen übergangen werden müssen, so wie die eben so grosse Menge derjenigen Sängerinnen, die im Fache der Frauen angestellt sind und von denen ich nur Mad. *Belmont* nennen will, die sich erstens in der Rolle der Fanchon, die sie als die erste Schauspielerin spielte, auf dem Vaudeville-Theater so grossen Ruf erworben hat, jetzt aber beym Theater Feydeau ungerechterweise in den Hintergrund gestellt wird. Mad. *Gavaudan* würde, wenn sie etwas weniger stets dieselbe kalt-geistvolle und witzig-plastische Kunsterscheinung seyn könnte, ohne allen Zweifel die erste Soubrette auf den sämmtlichen Theatern Europa's seyn. Ihr Gesang ist unbedeutend. Neben diesem Ueberfluss an Schauspielerinnen für Liebhaberinnen und junge Frauen, muss die wahrhaft drückende Armuth derselben für alle komisch-weibliche Rollen um so mehr auffallen: es ist unter den drey oder vier weiblichen Mitgliedern, welche dieses Fach spielen, auch nicht eine einzige Schauspielerin vorhanden, welche auf dem Theater Feydeau, als einem ersten, grossen Theater von Paris, auch nur erträglich genannt werden könnte.

Der hülflose Zustand, in welchem sich dieses Theater befindet, hat sich seit einigen Wochen durch die Darstellung der *Journée aux Aventures* zu bessern geschienen: es ist aber nur ein Reizmittel gewesen, dessen übertriebene Wirkung jetzt schon eine um desto grössere Schwäche hervorbringen zu wollen scheint. Wenn es eine Preisaufgabe gewesen wäre, statt Musik nur blosse Noten zu setzen, statt eines wohlthätigen Totaleindrucks nur stets mechanisch-abgerissene und mechanisch-vereinigte Bruchstücke zu liefern, wenn es endlich die Wette gegolten hätte, wer unerlaubtere Uebergänge, regellosere Fortschreitungen, und, alle zwey oder drey Takte, barokkere, auf unharmonische Dissonanzen angebrachte Fermaten machen dürfte; so würde der Componist dieser Oper, *Mehül*, unter allen jetzt lebenden Tonsetzern den Preis davon getragen haben. Möchte es erwiesen werden, dass derjenige Notensatz, den Mehül in dieser Oper geliefert hat, eine gute Composition sey; so will ich recht gern auf die Ehre, zu wissen, was Musik ist, Verzicht leisten. Je härter dies Urtheil zu seyn scheint; je eifriger muss ich mich gegen den Verdacht zu verwahren suchen, als werde dasselbe durch irgend eine ausserwesentliche Veranlassung bestimmt: ich stehe mit Hrn. Mehül weder mittelbar noch unmittelbar in Verbindung, ich kenne ihn nicht einmal persönlich; mein Urtheil über ihn kann also nicht anders als unparteyisch seyn und nur aus der Natur der Dinge selbst hervorgehen. Der Text zu dem *abenteurlichen Tage* (*la Journée aux Aventures*) ist ein zusammengewürfeltes Gewebe von Verkleidungen, Verkennungen, von Kommen und Gehen und von dergleichen mechanischem Zubehör, welches erwachsenen Kindern zur Augen- und Ohrenweide dienen kann, dem der denkende, gemüthvolle Mann aber den Rücken wendet und dafür einige Schritte weiter in das italien. Theater geht, wo ihn die ergötzlich-alberne *wetterwendische Frau* (*la Donna di genio volubile*,) in welcher doch noch natürliche Menschen und keine witzig-erbärmliche lebendige Automaten ihr Wesen treiben, nebst der vortrefflichen Musik, mehr Unterhaltung gewähren, als funfzig *abenteurliche* und doch höchst langweilige *Tage*. Man wird mir, um mein Urtheil zu entkräften, den Beyfall einwerfen, den diese Oper nun schon seit mehren Wochen fortwährend erhalten. Darauf antworte ich: der wahre Franzose hat durchaus keinen Begriff, kein Gefühl für eigentliche Musik, in so fern sie eine ästhetisch-wirkende Kunst ist: ihm spricht daher der blos prosaisch-declamirende, witzig-zerstückelnde Notensatz dieser Oper mit grosser Theilnahme an. Ohnedem offenbart sich in dem Texte derselben eine gewisse äussere Lebendigkeit, die denjenigen Menschen, die, gänzlich ohne innere Reflexion, ein blosses äusseres Leben führen, vollkommen zusagen muss. Und somit ist das Räthsel, warum diese Oper jetzt noch das Publicum anzieht, vollkommen gelöst: einmal vom Theater verschwunden, wird sie aber auch einem ewigen Tode geweihet seyn.

La Journée aux Aventures ist seit drey Monaten die einzige neue Oper, welche gefallen hat: alle übrigen haben nur eine, oder ein paar Vorstellungen erlebt und sind dann von der Bühne verschwunden. *Féodor*, mit Musik von Breton, konnte sich des schwachen Textes, so wie der noch schwächern Composition wegen, keine Dauer versprechen; weniger hätte *la jeune Belle-Mère*.

Digitized by Google

wo der Text schlecht, die Musik hingegen (von *Friedrich*, dem Anführer des Orchesters, einem gebornen Deutschen) an mehren Stellen sehr gelungen war, das ihr wiederfahrene Schicksal verdient.

Von *Catel* studiren die Schauspieler desselben Theaters in diesem Augenblicke eine neue Oper: *Le Ménestrel Ecossois*, ein, deren Musik von denjenigen, die den Proben beygewohnt haben, besonders von den Musikern des Orchesters, als sehr gelungen angegeben wird.

Nicolo's *Alladin ou la Lampe merveilleuse*, Text von Etienne, beschäftigt in diesem Augenblicke noch blos die Hände der grossen Oper, das heisst, alles was daselbst an Decoration, Maschinerie und Costume arbeitet. Die Administration hat 160,000 Franken zur Aufführung dieser Oper bestimmt; eine Summe, welche denen vielleicht ungeheuer scheinen dürfte, die nicht wissen, welchen Aufwand dieses Theater zu machen berechtigt ist, so bald sie hoffen kann, Glück mit irgend einer Oper zu machen: an demjenigen, der *wunderbaren Lampe*. scheint keiner der Vorsteher der Académie Royale de Musique zu zweifeln. Ohgleich *Etienne* der einzige neuere Dichter ist, dem einiger Sinn für einen romantischen Stoff aufgegangen zu seyn scheint, wie er bereits mit seiner *Cendrillon* bewiesen hat: so steht doch zu befürchten, dass die Behandlung des *Alladin*, statt rein romantisch zu seyn, witzig-prosaisch-romantisch, wie die der *Cendrillon*, also abermals verfehlt ausgefallen seyn dürfte. Die Musik *Nicolo's* erregt weder eine gute, noch eine schlechte Erwartung: es bekümmert sich noch niemand darum.

Da der unförmliche Körper der grossen Oper sich ausnehmend schwer bewegt, so gehören neue Erscheinungen auf der Bühne derselben zu Seltenheiten, die man nicht alle Tage sieht. Ueberhaupt beginnt der musikal. Theil dieser Anstalt immer mehr Nebensache zu werden: die Ballete hingegen ziehen die grösste Aufmerksamkeit der Administration auf sich, und somit lässt das schaulustige Publicum die Ohren zu Hause und bringt dafür desto mehre Augen mit; es giebt Damen, die ausser dem Perspective (lorgnette) noch zwey Lorgnetten (lorgnons), eine schwächere und eine stärkere, am Halse hängen haben, und Herren, die, ausser diesen Sehwerkzeugen, noch eine Brille nebenher auf die Nase setzen. Da übrigens die grosse Oper nur dreymal wöchentlich spielt: so ist das Repertoire derselben ausnehmend beschränkt. Gluck's Opern nehmen fortwährend die erste Stelle auf demselben ein. Ueberhaupt liegt es in dem Plane der Administration, lieber alte, schon gegebene Werke, von deren ohngefährer Wirkung sie im voraus überzeugt ist, wieder zur Aufführung zu bringen (*reprendre*, *donner une reprise*), als an eine neue Oper aufs Gerathewohl Unkosten zu wenden, die hier immer sehr beträchtlich sind. Dergleichen Wiederaufführungen (Reprises) haben wir in den letzten drey Monaten zwey gesehen: *Astyanax* von Kreutzer, ist eine ältere Musik, die sich eigentlich nach gar nichts anhören lässt und gar keinen Effect macht, weder einen guten, noch einen schlechten. Sie ist, nach zwey Vorstellungen, abermals vom Repertoire verschwunden. *Le Pommier et le Moulin* von Lemoine, eine komische Oper, besitzt wenigstens, so wie die hieselbst sehr beliebten, fast alle Tage aufgeführten *Prétendus* desselben Componisten, eine gewisse keeke Charakterzeichnung, eine Farbenmischung, eine Lebendigkeit, durch welche sie sich von vielen ähnlichen Arbeiten zu ihrem Vortheile auszeichnet, ob sie gleich im Werthe den erwähnten *Prétendus* nachsteht. Ausser einer Gelegenheitsoper, *les Dieux Rivaux*, welche zur Vermählungsfeyer des Herzogs von Berry gegeben wurde, und an welcher das Publicum nur der Gelegenheit wegen Antheil nahm, ist seit länger als einem Jahre auf dem Theater der grossen Oper nur eine einzige neue Musik, *le Rossignol*, erschienen. Dem Texte, von *Etienne*, liegt die bekannte, etwas leichtfertige Fabel von Lafontaine zum Grunde, ist aber vom Verfasser, gleich dessen *Joconde*, mit vieler Klugheit und Delicatesse behandelt worden. Die Musik von *Lebrun* nähert sich, in Behandlung und Erfindung, der gaveauxschen und dalayracschen Manier, und lässt sich ein oder ein paar Male mit ziemlichem Vergnügen anhören. Diese kleine Oper hat nicht allein in Paris, sondern auch in den Provinzen, sehr gefallen und erhält sich schon seit mehren Monaten fortwährend auf dem Theater.

Am ersten Weihnachtstage, wo, wie gewöhnlich, alle andern Theater geschlossen waren, hat die Administration der italien. Oper ein sehr glänzendes *Concert Spirituel* gegeben, glänzend wegen der Künstler und Kunstsachen, welche in demselben gehört wurden, und glänzend durch das in ziemlicher Menge anwesende Publicum, dessen weiblicher Theil an diesem Abende sowol durch seine natürlichen, als durch seine erborgten

Digitized by Google

Reize ganz insbesondere glänzte. Um die Aufmerksamkeit meiner Leser fast eben so sehr durch meine Anzeige zu fesseln, als das Concert selbst die Aufmerksamkeit der Zuhörer gefesselt hat, brauche ich nur zu sagen, dass wir *Clementi* in demselben gesehen und zwey grosse Symphonien von ihm gehört, und dass auch *Düport* einige wenige Solostellen zu einer Arie von Paer gespielt hat. In Clementi's Symphonien habe ich ungeheuer viel Geräusch, sehr viele Trompeten und Bässe, Flöten und Pauken, Geigen und Oboen, Bratschen und Klarinetten, alles recht ergötzlich durch einander gemischt, ziemlich viele abgerissene Einzelnheiten, viele Genialität, aber wenig Ganzes und gar keine Klarheit gefunden. So hat weder Mozart, noch Haydn gesetzt. Clementi hat sich's schon früher beygehen lassen, beyder Manier zu einer verschmelzen und sie in seiner Person vereinigen zu wollen: das würde aber dem Gotte der Tonkunst selbst nicht möglich werden. Ein witzig-romantisches Product wird eben so in der Musik, wie in der Dichtkunst, stets ein verfehltes Erzeugnis bleiben. Was die Ausführung dieser beyden Symphonien, die, wie sich ohnehin versteht, von ungeheurer Schwierigkeit sind, wo besonders die Blasinstrumente pausiren müssen, als sollten sie numeriren lernen, so hat das Orchester, *welches ich unbedingt für das erste auf der Erde erkläre*, in seinem Leben vielleicht nie so schlecht gespielt, wie diesen Abend. Und das ging so zu. Clementi hatte sich's einfallen lassen, am Fortepiano zu dirigiren; an der Spitze des Orchesters dirigirte aber schon *Grasset*, dieser vortreffliche Anführer des italien. Theaters: beyde genirten sich aber gegenseitig nach einander, keiner wollte durchgreifen, und das Orchester wusste nicht, nach wem es sich richten sollte. So entstand denn ein Plänkern, ein Zögern, ein Hin- und her- und Durch- einander, wie ich es, seit ich aus Deutschland entfernt bin, nicht gehört habe. Glücklicherweise beschränkte sich Clementi während der Singesachen meistens darauf, hinter dem Fortepiano zu figuriren; Grasset ergriff keck die Zügel, und somit ging das Ganze, mit einigen wenigen Ausnahmen, im alten, gewohnten, sichern Gleise. Selbst gespielt hat übrigens Clementi nichts, ausser den einzelnen Accorden, die er zur Begleitung auf dem Fortepiano angeschlagen, die aber auch um so vollkommener gehört wurden, als sie stets vor oder nach dem Orchester eintraten. Ehe ich von Clementi Abschied nehme, muss ich noch anführen, dass derselbe ein Kaufmann geworden; er liebt, gleich andern genialen Componisten, schäumende Weine und klingende Fortepiano's, nur mit dem Unterschiede, dass jene den Wein tranken und auf dem Fortepiano spielten, er aber mit beyden Handel und Wandel treibt. Dafür ist Clementi ein steinreicher Mann, und Mozart — —! O Schicksal! O Gerechtigkeit! Gehen wir jetzt zu den übrigen Stücken dieses Concerts über. Die Königin desselben, die einzig und allein die Ehre dieses musikal. Festes machte, war Mad. *Dickonse*, diese sonderbare Frau, von der ich und vielleicht das ganze hiesige Publicum bis dahin geglaubt haben, dass ihre Mitteltöne nichts taugten und die dennoch eine wahrhaft vortreffliche Arie aus dem *Sacrificio d'Abramo* von Cimarosa, die fast ganz in den Mitteltönen lag, auf eine so vollendete, gemüthvoll-künstlerische Weise sang, dass ihr ein so rauschender Beyfall zu Theile ward, wie ihn irgend nur Mad. Catalani hätte erhalten können. Es hat mir wohlgethan, zu sehen, dass man dieser vortrefflichen Künstlerin, der nur etwas Ausserwesentliches, nämlich Jugend und Schönheit fehlt, um auch von dem grossen Haufen für eine solche erkannt zu werden, endlich einmal vollkommen Gerechtigkeit hat wiederfahren lassen. Von Mad. *Bartolozzi-Vestris* will ich schweigen. *Porto* und Mad. *Morandi* sind keine Concertsänger, und *Garcia* hat eine unbedeutende Polonoise von Paer nicht bedeutend gesungen. *Düport*, der einige Solostellen in derselben auf dem Cello vortrug, ist einer Schönen zu vergleichen, die sich conservirt und noch im hohen Alter Reste ihrer ehemaligen Schönheit aufzuweisen hat. Hätte dem nämlichen Publicum nicht noch in demselben Theater, ja von der nämlichen Stelle aus, das Spiel des jüng. *Bohrer*, dieses Wundermannes, in die Ohren geklungen, so würden die Bruchstücke, die Düport hören liess, vielleicht einen grössern Beyfall erhalten haben. In dieser zusammenstellenden Vergleichung aber konnte das Resultat nicht günstig für ihn ausfallen. Der erste Oboebläser der grossen Oper, *Vogt*, blies dann selbst componirte Variationen über die bekannte Romanze aus *Joseph*. Hr. V. ist in Paris als der erste Künstler auf der Oboe bekannt; in Deutschland würde er in jeder guten Kapelle seines Gleichen finden. Seine Mitteltöne sind gut, sein Vortrag daselbst keck und effectvoll,

Digitized by Google

seine Höhe jedoch schwach und ohne alle Nüance. Das hohe C ist schon schlecht. Was würden die Pariser zu unserm Thurner sagen? Nach Vogt trat ein Hr. *Rosquellas*, erster Geiger des Königs von Spanien, auf: man sieht, wir haben einen Ueberfluss an solchen Prémiers Violons de S. M. le Roi d' Espagne, denn der obenerwähnte Hr. *Alexander Boucher* ist auch ein solcher. Hatte Hr. Rosquellas, wie doch höchst wahrscheinlich ist, sein Concert probirt: so ist die Administration des italien. Theaters höchst strafbar, diesen Mann nicht sogleich nach der Probe stehenden Fusses wieder nach Hause geschickt zu haben; ist er ohne Probe aufgetreten: so hat sich das Publicum nachsichtiger gegen ihn bezeigt, als er billig verdient hätte. Ein mittelmässiger Schüler auf der Geige spielt reiner, wie Hr. Rosquellas. Wenn er der erste Geiger S. Maj. des Königs von Spanien ist; so habe ich keine Lust, den letzten zu hören. Wir haben in diesem Concerte Musik von Clementi, Paer, Mayer, Portogallo, Guglielmi, Nicolini, Vaccari (dem Compon. des vom Hrn. Rosquellas vorgetragenen Fandango-Concerts), von Vogt und endlich von Cimarosa gehört. Wer erklärt das Wunder, dass die einzige Arie des Letztern, die doch, wie alle andere Musik, ebenfalls aus Noten bestand, sich von den Stücken der übrigen Componisten unterschied, wie heller Sonnenglanz von Pechfackel-Schein? Ja, das Genie ist ein wahres Wunder, das in alle Ewigkeit nicht gelöst werden wird!

Einige musikal. Notizen mögen diese Uebersicht und mit ihr das hiesige musikal. Jahr beschliessen.

Von Boyeldieu wird die Académie Royale de Musique nächstens zur Aufführung bringen: *Clemence Isaure ou les Jeux Floraux.* Diese Oper ist schon seit drey Jahren daselbst angenommen worden. Die Académie Royale führt zum Sinnspruche: Eile mit Weile.

Das Theater Feydeau studirt von demselben Componisten ein: *Le Chaperon rouge* (*das rothe Käppchen*), Opéra-Féerie. Das Süjet zu dem Texte ist aus Peyrault genommen. Man sieht, die Componisten und Dichter begreifen immer mehr, dass auf dem leeren Stoppelfelde der kaltgeistvollen Verstandes-Witzeley keine Ausbente mehr für sie zu finden ist. Wenn den Franzosen die wahrhaft romantisch-dramatische Poesie wol für ewige Zeiten ein Ding bleiben wird, was sie nicht verstehen; so dürfte sie dagegen das Feenmärchen, in so fern sich in diesem gewissermassen nur eine prosaische Romantik, oder eine Romantik, wie sie in Kindern vorgefunden wird, offenbart, schon mit mehrerm Glücke ansprechen.

Alladin ou la Lampe merveilleuse, mit Musik von Nicolo, ist, wie ich erfahre, so eben zum Einstudieren gegeben worden und wird das nächste grosse Werk in der Aufführung seyn. Darüber werden jedoch immer noch ein sechs bis acht Monate hingehen.

Dass die Journalisten ein bösartiges Volk sind, wird niemanden mehr ein Zweifel seyn. Den hiesigen ist die Bosheit diesmal auf einem gottesfürchtigen Wege gekommen. Um den Armen eine bonne Aubaine zu verschaffen, auf welche sie wahrscheinlich nicht rechnen dürfen, hat das gottlos-gutmüthige Gesindel die Mad. Catalani mystificirt und von ihr gemeldet, sie sey incognito nach Paris gekommen und wolle, um den münchner Faux pas durch eine christmildigliche Handlung wieder gut zu machen, bevor sie öffentlich auftrete, ein Concert geben und von dem Ertrage desselben den Armen ihre versetzten Pfänder einlösen und Holz kaufen lassen. Ich kann aber versichern, dass Mad. Catalani am heutigen Tage noch nicht wieder zu Paris eingetroffen ist.

Paris, am 31sten Dec. 1816.

G. L. P. Sievers.

Nachricht.

Von Seiten des Directorii des Conc. s im Gewandhaussaale zu Leipzig wird den Virtuosen, welche gesinnet seyn möchten, diese Stadt in den nächstfolgenden Monaten zu besuchen, um daselbst öffentliche Concerte zu geben, hierdurch bekannt gemacht, dass ihnen vom 30sten März bis zur Mitte des Mays jener Saal, gewisser Veranstaltungen wegen, die in Beziehung auf die alsdann ausgesetzten Vorstellungen des Theaters getroffen worden sind, und dem hiesigen Publico zu seiner Zeit bekannt gemacht werden sollen — nicht, und unter keinerley Bedingungen, überlassen werden kann.

Leipzig, den 7ten Febr. 1817.

In Auftrag jenes Directorii.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. 1.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

Februar. № I. 1817.

Erklärung.

Um gegen jede mögliche Zurechnung fremder, mit den meinigen keineswegs übereinstimmender, Ansichten gesichert zu seyn, erkläre ich hiermit: dass ich an keinem der seit $1\frac{1}{2}$ Jahre in dem Correspondenten von und für Deutschland erschienenen Kritiken und Notizen über Theater und Musik Antheil habe.

Nürnberg, den 12. Jan. 1817.

Dr. Preu,
K. B. Stadtgerichtsarzt.

Musik-Anzeige.

In Beziehung auf meine frühere Ankündigung des Liederkranzes auf das Jahr 1817 mache ich hiermit bekannt, dass derselbe mit dem von Lips gestochenen Bildniss des Dichters Arndt, (so wie die Sammlung selber mit dessen auserlesensten Gedichten) geziert werden wird. —

Die Subscription bleibt bis Mitte Februars offen. Die Namen der Subscribenten werden vorgedruckt.

Zürch, den 2. Jan. 1817.

Hans Georg Nägeli.

Ankündigung einer Sammlung leichter Orgelstücke.

Da es an leichten, für Anfänger berechneten Orgelspielen immer noch mangelt, so habe ich mir vorgenommen, eine Anzahl derselben unter dem Titel. „30 Vorspiele für die Orgel, theils mehr, theils weniger thematisch bearbeitet, zum Gebrauche für Anfänger“ herauszugeben. Indem ich hiervon alle Freunde der religiösen Tonkunst benachrichtige, hoffe ich für diese Arbeiten ein günstiges Vorurtheil durch die Bemerkung zu erregen, dass ich den Unterricht eines Kittel und eines Fischer mehrere Jahre hindurch genossen habe; so wie ich mir schmeicheln darf, dass selbst Geübtere und Kenner ihre Anforderungen nicht ganz unbefriedigt finden werden. Um übrigens den Ankauf dieser Compositionen zu erleichtern, biete ich dieselben bis zum ersten April d. J. auf Pränumeration zu 2 Kopfstück an. Nach Verlauf dieser Zeit wird der Preis 16 Gr. betragen. Liebhaber wenden sich entweder an mich, an die Müllersche Buchhandlung zu Erfurt, oder an die Weygand'sche Buchh. in Leipzig.

Ludwig Ernst Gebhardi,
Organist an der Barfüsser-Kirche in Erfurt.

Bey Gombart et Comp. Musik-Verleger in Augsburg sind neu im Stich erschienen.

	Fl.	Kr.
Weber, C. M. v. 5 Gesänge mit Guitarre und 1 Canon zu 3 Singstimmen Op. 13.	—	45.
Weber, Gottfr. 12 vierstimmige Gesänge mit willkührlicher Begleitung des Pianoforte, 2te verbesserte Aufl. Op. 16. 3 Theile. à	1.	20.
Schinn, 2 Gesänge mit Guitarrebegleitung. Op. 20.	—	30.
Lindner, 6 Walzer mit Pianoforte. Liv. 2.	—	30.
Kuhn, 12 Walzer mit Pianoforte. 2' Hft.	1.	—
— 2 Sonates p. le Pianoforte avec Violon obligé Opus 11.	3.	—
— 2 Sonates p. le Pianoforte avec Violon obligé № 1. et 2.	1.	15.
Boehner, L. Walzes et Angl. p. 2 Violons, flûte, Clar., 2 Cors en ut. et Basse. Liv. 1. et 2. à	1.	12.
Gaensbacher, Sonate p. Pianoforte av. flûte ou Violon. Opus 11.	2.	—
Salvini, 6 Walzes avec 6 Trios et 2 Eccos. arrangées d'apres les Walzes d'Orch., p. Pianoforte. Opus 7.	—	36.
Witschka, Variat. p. le Pianoforte über: Musst ma nix in übel etc.	1.	—
Salvini, 6 Walzes avec 6 Trios et 2 Eccos p. grand Orch. Opus 7.	1.	40.
Boehner, L. 3 Lieder aus den Heiligthümern des Archivs der Tempelherrn. Op. 1.	—	45.

Digitized by Google

	Fl. Kr.
Schneider, 6 Trios p. 3 flûtes. Liv. 1. et 2. . . .	2. —
Brann, Duo p. Hautbois et Basson. . .	— 45.
Lindner, Notturno p. 2 Vls. Alt et Vlle. tirés des Duos de Pleyel.	— 45.
Uber, A. Gesänge mit Pianoforte. 1ste und 2te Sammlung.	à 1. 20.
Lebrun, 6 Duos p. Violon. et Alto. Liv. 2.	1. 48.
Sailer, A. 12 Walzes p. Pianoforte.	1. 12.
Haeusler, E. Concertino p. Violon princ. avec 2 V'., Alto, flûte, 2 Cors et Vlle. Opus 30.	1. 12.
Kuhn, 12 Walzes p. Pforte.	1. —
— 2 Son. p. Pforte avec Violon obligé et Violoncelle ad lib. Op. 12. Liv. 1.	2. —
— Dọ Dọ . . . . Liv. 2.	1. 45.
Uber, A. 6 Danses en forme de Rondeau à 4 mains.	1. —
Böhner, L. Walzes et Ecoss. arrangées d'après les Walzes d'Orch. p. Pforte.	— 54.
Gaensbacher, 3 Chansons ital. avec la Guitarre. 9e. Liv. Op. 17.	— 36.
— Trio p. Pforte avec Violon et Violoncelle. Opus 16.	2. —
Walther, Sonate p. Pforte avec accomp. d'un Viol. obligé. Opus 5.	1. 45.
Sterkel, 3 Ariettes ital. avec Pforte. Liv. 9.	— 54.
Walther, 12 Eccossaises p. Pforte.	— 27.
Salzmann, 10 Variat. sur l'air (ich klage dir) p. Pforte. Opus 8.	1. —
— 8 Variat. sur l'air (lasst euch einmal ein'n Spass erzähl'n p. Guit. seule. Op. 9.	1. 18.
Boehner, 3 grosse Märsche mit Trios fur 1 Clarinet in F., 2 Clarinet in C., Trompeten u. 2 Hörner in F. Fagott u. Contrefagott.	1. 30.
Haeusler, Tonkunst, ein Gedicht von Schubart mit Pianoforte Begl. und 2 Horner ad lib. Opus 36.	— 45.
Weber, Gottfr. 6 Lieder von versch. Dichtern mit Begl. des Pforte. oder der Guitarre. Op. 25.	— 54.
— Trio p. Violon, Alto et Violoncelle. Op. 26.	1. 48.
Kuhn, 12 Walzes p. Pforte. 3. Ch'.	1. —
Berg, Air suisse varié p. Pforte. Op. 6.	1. —

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Gelinek, Variationen f. d. Pianoforte über das erhabene Andante in A moll a. Beethoven 7ter Sinf. Nº 9 . . . . 1 Thlr. 4 Gr.

Neumann, F. A. 8 Variationen über a Schüsserl u. a Reindl f. d. Pforte. . . . 8 Gr.

Spontini, C. Ouverture a. d. Op. Ferdinand Cortez f. 4 Hände. . . . 16 Gr.

Dalayrac, Ouverture aus der Oper: der Dichter und der Tonsetzer f. 4 Hände. . . . 16 Gr.

Beethoven, L. v. 7e grosse Sinfonie in A dur f. d. Pianoforte, Violin und Violoncello eingerichtet. . . . 3 Thlr. 8 Gr.

— dieselbe f. d. Pforte auf 4 Hände. . . . 3 Thlr. 8 Gr.

— dieselbe f. d. Pforte. allein. . . . 2 Thlr.

— dieselbe f. 2 Pianofortes eingerichtet . . . 3 Thlr. 8 Gr.

— Trio für Pianoforte, Violin und Violoncello. 97s Werk. . . . 3 Thlr. 8 Gr.

Berg, E. Duo avec Variations p. 2 Pianos. Op. 12.

Walzer f. d. Pianoforte comp. v. d. Prinzessin Charl. v. Preussen. . . . 2 Gr.

Berner, H. L. 6 geschwinde Walzer f. d. Pforte. . . . 6 Gr.

— F. W. Que le jour me dure etc. mit Veränderungen f. d. Pianoforte nebst einer Fantasie. 18s Werk. . . . 1 Thlr.

Sammlung beliebter Tänze f. d. Pforte. 1s Hft. enthält 9 geschwinde Walzer. . . . 8 Gr.

Klingohr, J. W. 6 leichte Variationen f. d. Pforte. . 6 Gr.

— Marsch f. d. Pforte. auf 4 Hände. . . . 8 Gr.

Leidesdorf, M. F. Polonoise pour le Pianoforte à 4 mains. . . . 12 Gr.

Blangini, F. 6 Notturni à 2 Voci con accomp. di Pianof. o della Chitarra. L. 1. 2. 3. 4. . . . 18 Gr.

Weber, G. Leier und Schwert, Gesänge mit Begleit. des Claviers oder der Guitarre. 21. Werk 4tes Heft. . . . 12 Gr.

Kieff, G. J. v. Gesänge mit Clavierbegl. 4te Samml. 18 Gr.

Nicolo, Joconde ou les Coureurs d'Avanture, Opera comique arr. p. Pforte (deutsch u. französisch.). 5 Thlr.

Bunte, F. 6 deutsche Lieder mit Begleit. d. Pforte.. 14 Gr.

Flad, J. v. 6 Lieder mit Begl. d. Pforte. . . . 16 Gr.

Zwey beliebte Lieder von Himmel und Schubart f. d. Guitarre arrangirt v. Schinn. . . . 4 Gr.

Tuch, H. A. G. der Organist und das Mädchen, kom. Romanze mit Begleit. d. Pforte. . . . 4 Gr.

— Serenata p. 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni e flauto terzo non obligato. Op. 42. . . . 16 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten Februar. **N°. 9.** 1817.

Recensionen.

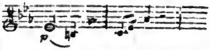
Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. et ded. à son ami Andreas Romberg, par Louis Spohr. Oeuvre 29. à Vienne, chez Pierre Mechetti.

Wie Mozart seinem grossen Freunde, Haydn, kaum ein grösseres Denkmal der Anerkennung seiner bedeutenden Verdienste, und seiner zarten, freundschaftlichen Gesinnung setzen konnte, als dadurch, dass er ihm die sechs bekannten, bis jetzt noch unübertroffenen Quartette widmete: so würdigt auch hier Hr. Spohr das schöne Verdienst seines Freundes um die Tonkunst, besonders auch in diesem Zweige, auf eine Art, welche für beyde Künstler gleich ehrenvoll ist. Es ist die herrlichste Gabe, welche ein Freund dem andern bringen kann: die Frucht eines schönen Geistes und Herzens. Wer mit *solchen* Erzeugnissen der Kunst soll geehrt werden, der muss selbst der Mann seyn, um den Werth einer solchen Arbeit fassen zu können: wer so zu ehren im Stande ist, muss auf einer bedeutenden Stufe der Kunst und auch der Humanität stehen.

Dass das erstere der Fall mit A. Romberg sey: welchem Kunstkenner würde dies noch zweifelhaft seyn? Dass aber Hr. Spohr sich in dem angegebenen letzten Fall befinde, beweiset, neben manchem ähnlichen, ebenfalls aus der letzten Zeit, dieses vorliegende Werk. Rec., welcher es mit aller Genauigkeit durchging, bekam durch dasselbe zuerst ein ganz anderes Bild von der Eigenheit des spohrischen Genius, als ihm bisher vorgeschwebt hatte. Eine tiefe Auffassung der Idee, strenge und reiche Durchführung derselben, warmer Antheil aller Instrumente, gute Führung der Stimmen, neue und interessante Harmonien, waren immer Spohrs Eigenthum: aber diese Reinheit der Anschauung, das herrliche Gemüth, das sich bey den grössten Meistern, besonders bey Mozart, so bedeutend ausgesprochen hat, vermisste er früher oft; und wollten auch einzelne Stellen uns die Erinnerung jenes warmen Lebens wieder zurückführen, das die grosse Seele Mozarts in seinen Werken so umfassend und allseitig ausgehaucht hatte: so war doch diese Anregung mehr vorübergehend. Oft dachte daher Rec. bey sich: wenn doch Spohr Mozart'n mehr studirte: was müsste er leisten! —

Nun glaubt Rec. nicht zu irren, wenn er in diesen drey Quartetten, besonders im zweyten, die Spur von Mozarts Genius wiederzufinden meynt; was das sorgfältigste Studium dieses grossen Mannes voraussetzt. Eine Parallele zwischen der eigenen Art, wie sich beyde Geister hier, *von einerley Richtung beginnend*, verschieden gestalteten, möchte nicht uninteressant seyn, aber die Gränzen einer Anzeige überschreiten. Rec. bemerkt daher nur im Allgemeinen, dass er dieses Werk für eines der bedeutendsten hält, welches die Musik in diesem Fache besitzt, und das jede musik. Sammlung zieren wird.

Das beste unter den drey Quartetten schien Rec., nach seiner Ansicht, das zweyte. Es besteht aus einem Allegro, $\frac{4}{4}$ in C dur, einem Adagio, $\frac{3}{4}$ in F dur, einer Menuet in C moll, und einem Finale, $\frac{2}{4}$ Vivave in C dur. — Sehr brav ist auch das erste Quartett aus Es dur, dessen erstes Stück ein Allegro im C-Takte ist, und das in seinem, gut und fleissig durchgeführten Thema



keine kleine Schwierigkeit einer fliessenden Bearbeitung darbot. Hierauf folgt ein Andante mit Variationen aus C moll, das sehr fleissig, in manchen Stellen nur zu

künstlich bearbeitet ist. Eine sehr erquickende Stimmung giebt der Schlusssatz, aus C dur. Hierauf folgt ein Scherzo, Moderato, ¾ Takt — ziemlich ernsthaft behandelt — dann das Finale vivace im C-Takt, in der Haupttonart. Das dritte Quartett, aus F moll, erfodert brave Spieler, besonders einen sehr tüchtigen ersten Violinisten, so wie kenntnisreiche und ernst gestimmte Zuhörer. Der Schluss des ersten Allegro in F dur beruhiget zwar wieder: aber das tief-, man dürfte sagen, trübsinnige Gemüth, welches aus diesem Stücke spricht, verläugnet sich auch hier nicht, wenn gleich die sanftere Behandlung in der Dur-Tonart die vorherigen, schwermüthigen Eindrücke milderte und etwas entfernte. Sehr charakteristisch ist das folgende Vivace ¾ (Scherzo überschrieben) aus F moll, mit seinem Trio aus F dur. Vortrefflich, und zum Charakter des Ganzen vollkommen passend, auch das Herz tief ergreifend, ist das Adagio aus Des dur, worauf das Finale, Allegro im ¾ Takte aus F moll folgt.

In Hinsicht auf die Hörer bemerkt Rec., dass sie in diesen Quartetten eine ernsthafte Unterhaltung finden werden, die, wenn sie zugleich erfreulich werden soll, wie sie es kann, mit offenem Sinne und einem thätigen Geiste aufgefasst werden muss. Daher wird der Genuss immer mehr sich erhöhen, je öfter sie dieselben hören werden; was dem Werke zu keiner geringen Empfehlung dient.

Die Ausführenden glaubt Rec. auf ein fleissiges und genaues Einstudiren aufmerksam machen zu müssen, weil sonst der Geist dieser schönen Arbeit nicht gehörig ergriffen und wiedergegeben werden kann. Es gehört dazu viele Sicherheit, Gewandtheit, und eine grosse Pünktlichkeit beym Vortrag, auch nebstdem noch *eine Vereinigung Aller in Einem Geiste.*

Dem Tonsetzer sagt der Rec. den herzlichsten Dank für diese schöne Arbeit, mit der Aufforderung, den Kunstfreunden doch ja öfter solche interessante Geschenke zu bringen. Hiermit werden alle Künstler, so wie auch alle Kunstliebhaber einverstanden seyn, besonders wenn der Hr. Verf. seinen Darstellungen noch mehr Klarheit und Einfachheit in der Durchführung geben wird, damit die Mühe, womit man den Genuss erwirbt, den Werth dieses nicht zu sehr mindere. Klarheit ist eine unerlässliche Forderung an jedes Kunstwerk, und die strenge Durchführung, oder vielmehr, die häufige Wiederholung des Hauptsatzes in verschiedener Form, bringt mehr äussere, als innere Klarheit, welche letztere sich auf eine andere, geistige Thätigkeit gründet. Auch kann man in der Kunst nicht genug auf diese Eigenschaft dringen, da es die höchste Aufgabe derselben ist, die Menschheit durch Vorführung höherer Anschauungen zu erheben; was offenbar vereitelt wird, wenn ein Werk nicht allgemein verstanden, sonach in das geistige Leben nicht aufgenommen werden kann. Wie würde sonst eben in dem beständigen Wechsel, und der dadurch gesetzten Steigerung und Allseitigkeit der Anschauungen, das gleichmässig gesteigerte Entfalten des Geistes der Menschheit begründet seyn, und dadurch erreicht werden können? Wurde Hr. Sp. selbst dieses Werk, besonders sein zweytes Quartett, so geschrieben haben, wenn ihn die klassischen, ihrer Anlage und Durchführung nach so klaren mozartischen Quartette nicht so angesprochen, und seinen Geist so mächtig erregt hätten? —

Fröhlich.

Dodici Bagatelle capricciosette per il Pianoforte, scritte da Aug. Ferdin. Häser. Ima, IIda Parte. Lipsia, presso Breitkopf e Haertel. (Pr., jeder Theil 1 Thlr.)

Wer sich an dem Kram gewöhnlicher Sonaten und Variationen, die einander, wie Eyer, ähnlich sehen, müde und verdrüsslich gespielt hat, so wie Rec., indem er eine Sendung sogenannter Novitäten für verschiedne Instrumente durchlaufen; dem ist doppelt willkommen, was ihm etwa ein guter Kopf und kunstgeübter Mann mit eigenem Geist und in ungewöhnlicher Form darbietet. Diese 12 Solos sind von dieser Art. Unmittelbar nach einander muss man sie — muss man selbst mehr, als zwey, höchstens drey, nicht spielen, sollen sie ihre erfrischende und erheiternde Kraft beweisen: denn sie gleichen einander, im Charakter, wie im Zuschnitt; und selbst mehre Lieblingsgedanken oder Wendungen derselben kommen mehrmals wieder. Aber wer wollte auch zusammenbinden, was nur vereinzelt zu geniessen bestimmt und geboten wird? Darum hätte aber doch der Componist besser gethan, sich wenigstens vor den nahen Verwandtschaften *letzter*

Digitized by Google

Art sorgfältiger zu hüten. — Die Stücke sind, in Erfindung, Ausdruck, Anordnung und Schreibart, den längeren *Scherzandos* am ähnlichsten, die wir, seit Haydn, vornämlich in Violinquartetten oder manchen Symphonien erhalten haben; und da diese Jedermann kennet, so braucht's keiner nähern Beschreibung. Am meisten ziehet in ihnen an und wirkt, das Frische und Belebende mehrer Ideen; der wohlerwogene Wechsel kräftiger, zuweilen wahrhaft feuriger, *erster* Sätze mit sanften, mildernden, *zweyten;* die durchgängig mit Einsicht und Geschicklichkeit kunstgemäss behandelte Harmonie; und auch, dass man hier wahre Pianoforte-Musik, nicht blos Musik fürs Pianoforte, (bekanntlich zweyerley!) erhält. Folgende Nummern scheinen dem Rec. die vorzüglichsten: 1, 3, 4, 8, 10, 12; aber effectuirend und gut geschrieben sind auch: 2, 6, (wo nur das Trio zu wenig sagen will,) und 7. Auszuführen sind diese Stücke sämmtlich nicht schwer. Ungeübt darf man aber freylich nicht seyn, will man sie gehörig vortragen; und recht in den Sinn und die Meynung des Verfs. eingehen, das muss man auch.

Hr. Ferd. Häser, der älteste Bruder dieser werthgeschätzten Künstlerfamilie, und Cantor in Lemgo, ist dem Publicum, so viel Rec. weiss, bisher nur als ein achtungwürdiger, gründlicher Kirchencomponist bekannt: er beweiset aber durch dies Werk, er vermöge auch wahrhaft Vorzügliches für das Klavier zu liefern. Wir wünschen, dass er auf diesem Wege fortgehe, ohne den andern darum zu verlassen. Ihm selbst, und folglich auch seinen Arbeiten, wird beydes wechselseitig Vortheil bringen: der gute Kirchencomponist wird um so gründlicher und gesangvoller für's Klavier, der gute Klaviercomponist um so feuriger und reicher für die Kirche schreiben etc. — Das Aeussere des Werks ist anständig und gut.

Nachrichten.

Leipzig. Wöchentliches Concert im Gewandhaussaale.

Da bey diesem rühmlichst bekannten, nun seit mehr als dreyssig Jahren bestehenden Institute im gegenwärtigen Winterhalbjahre keine wesentlichen Veränderungen Statt gefunden haben — die Anstellung der trefflichen Sängerin, Mad. Sessi-Neumann, von der wir schon gesprochen, abgerechnet — und sein Zweck, seine Beschaffenheit, so wie seine Mittel, jenen zu erreichen, diese zu erhalten, früher mehrmals angegeben worden sind: so haben wir desselben jetzt lange nicht gedacht, ausser, dass jedem der darin aufgetretenen Fremden, die insgemein Eil haben, das nöthig Erachtete auf den Weg gegeben worden; und da jetzt der Herausgeber eines andern hiesigen Blattes (der *Mnemosyne*) sich über die einzelnen Darstellungen oft, ausführlich, auch offenbar mit Einsicht und Erfahrung, verbreitet; unser Raum aber durch die Menge der Materialien immer enger wird: so werden wir auch jetzt uns kurz fassen, und uns, ausser einigen Anmerkungen, auf die Anzeige der vorzüglichern aufgeführten Stücke beschränken — womit theils dem Institute sein Recht geschieht, theils manchem ähnlichen nützliche Kunde zukömmt, theils auch der Geist und Sinn, in welchem es angeordnet und geleitet wird, sich dem Theilnehmenden von selbst bemerklich macht.

Unsere, mit grösstem Recht allgemein hochgeschätzte, erste Sängerin, Mad. Sessi-Neumann, wird für ihre schönen Talente, ihre musterhafte Ausbildung, ihren kunst- und seelenvollen, ächten Concertgesang, ihren grossen Fleis, und ihre Freyheit von alle den bedenklichen Eigenheiten, wodurch berühmte Sängerinnen, wenn sie singen und nicht singen, oft gar schwierig und unerfreulich auftreten — jedesmal mit Freude und Erkenntlichkeit empfangen. Mehr brauchen wir der trefflichen Frau, nach dem, was wir früher bestimmter über ihre Kunst geäussert haben, nicht zu sagen; es müsste denn noch der Wunsch seyn, sie selbst, und auch (was dann nicht fehlen wird) das Publicum gegen sie, immer eben so zu sehen und zu hören, wie es jetzt geschieht.

In einigen Concerten trat, in zweyter Sopranpartie, beym *Requiem* in erster, Mad. Wieck, die junge Gattin eines hiesigen Klavierlehrers, auf, und zeigte, ausser einer klingenden, guten Stimme, nicht wenig Geübtheit, Sicherheit und Fleis. Tiefe Sopranpartien trägt die, noch sehr jugendliche Dem. Wiese vor, die, wenn sie ihre wahrhaft schöne Stimme, durch beharrlichen Fleis noch mehr in

Digitized by Google

die Gewalt wird bekommen haben, und in ihrer Ausbildung überhaupt, wie bisher, fortgeschritten seyn, eine sehr schätzbare Sängerin werden wird. Für erste Tenorpartien ist Hr. Weidner, vom hiesigen Theater, angestellt. Er besitzt ebenfalls eine gesunde, frische und kräftige Stimme, die jedoch, so wie sein Vortrag, die feinere Ausbildung noch erwartet. Hr. W., der noch sehr jung und nicht nur vom besten Willen, sondern auch ein geübter und fleissiger Musiker ist, wird sich diese gewiss zu erwerben wissen. Erster Bassist ist Hr. Anacker, von dem wir schon früher mit Lob sprechen mussten, und der sich seitdem noch um ein Bedeutendes vervollkommnet hat. Die Chöre werden, wie sonst, von einer Auswahl geschickter, tüchtiger Thomaner stets gut; bey besondern Gelegenheiten wol aber auch von den beyden hiesigen Singvereinen, besetzt, die, unter den Herren Musikdirectoren, Friedr. Schneider und Christ. Schulz, jetzt ohngefähr anderthalbhundert Mitglieder zählen, und in höherer Ausbildung, wie in Ernst und Beharrlichkeit ihrer Uebungen, sich bewundernswerth hervorthun. Das Orchester führt, während des Aufenthalts des Hrn. Campagnoli in Italien, unser trefflicher Violinist, Hr. Matthäi, an; und wenn wir dankbar gestehen, dass wir Gelegenheit fanden, nicht selten uns über die durch ihn vermehrte Sicherheit und strengere Haltung des Ganzen zu freuen: so sind wir es der Sache schuldig, auch hinzuzusetzen, dass wir zuweilen (z. B. in allen Allegros von Beethovens Symphonie aus D dur, und in mehren Finalen anderer Symphonien) durch die übermässig schnell genommenen Tempos, und was davon Nachtheiliges herfliessen muss, befremdet wurden. — Concerte trugen, fremde Virtuosen abgerechnet, vor: Hr. Friedr. Schneider a. d. Pianoforte; Hr. Matthäi und Hr. Klengel a. d. Violin; Hr. Voigt a. d. Violoncell; Hr. Barth und Hr. Heinze a. d. Klarinette; Hr. Grenser a. d. Flöte; Hr. Hartmann a. d. Fagott. Es ist von ihnen allen schon gesprochen worden, und darum genug zu erwähnen, dass sie sich in der Gunst des Publicums zu erhalten wussten. Was die Jüngern anlangt, so glaubten wir besonders rühmliche Fortschritte bey Hrn. Grenser und Hrn. Klengel zu bemerken. Zu diesen schon bekannten Solospielern kamen noch: Hr. Cölln, Violinist, und Hr. Anacker (der Sänger), als Pianofortespieler. Dieser spielt brav, aber nicht concertmässig; jener zeigte einen schönen Ton, nicht wenig Fertigkeit und Sicherheit, stets reine Intonation, viel Delicatesse des Vortrags, und ein ungemein anmuthiges Spiel. Mehr Kraft und Feuer, wo beydes hingehört, möchte ihm zunächst noch zu wünschen seyn. Wir freuen uns, diesen noch ganz jungen Mann, einen Schüler unsers Matthäi, für unser Orchester gewonnen zu haben.

Die ausgezeichnetern der, bis zum 15ten Febr. aufgeführten Compositionen. — Scenen, Arien u. dgl. der Mad. Sessi. Von Sim. Mayer: *Ah, quanti affetti — Sento mancarmi l'anima* — schöne Composition, doch nicht eben glänzend für die Sängerin, trefflich gesungen. Im sehr gut geschriebenen Duett: *Ebben, da me che chiede* — aus *Sofonisba* von Paer, die erste Partie, und vor allem das Recitativ, musterhaft vorgetragen. Scene und Arie von Portogallo: *Lascia almen — Frenar vorrei le lagrime* — interessant und der Sängerin sehr vortheilhaft geschrieben. Das Lob des Vortrags wollen wir hier, und in den folgenden, ähnlichen Stücken, nicht unnöthig wiederholen. Scene und Arie von Nicolini: *Io manco — Grazie vi rendo* — nur zu Gunsten einer ausgezeichneten Sängerin geschrieben: in dieser Hinsicht aber empfehlenswerth. Die sehr angenehme Arie: *In questo amaro istante* — von Sim. Mayer. Mozarts treffliche Arie mit oblig. Klarinette: *Parto* — aus *Clemenza di Tito.* Die Haupt-Scene und Arie der Soffia aus Paers *Sargino*: *Gran Dio — Una voce al cor mi parla* — so wie die, der Griselda, aus der Oper gleiches Namens von Paer: *Quello sguardo si innocente* —; von demselben Compon., aus *Sofonisba: Io saprei con alma forte* — für die Sängerin glänzend geschrieben, und von der unsrigen noch reicher, aber stets passend und geschmackvoll ausgeschmückt. Die sehr angenehme Composition Sim. Mayers: *Cedi, cedi una volta — Non vantarmi, o core imbelle* — Nicolini's schimmernde Bravour-Scene und Arie: *Ilio superba tutta cadrai — Nò, non m'inganno* — und die, für die Sängerin noch weit glänzendere, von Zingarelli: *Più speranza non v'è — Ferma crudel* — (Mad. S. sang hier, ohne dass die tiefen Töne matt und unsicher wurden, rein, mit aller Delicatesse und Zierlichkeit bis ins dreygestr. E.) Dass der Sängerin der verdiente, lebhafte und einstimmige Beyfall stets zu Theil wurde, ist schon oben erwähnt.

Digitized by Google

Grösse mehrstimmige Gesangstücke. Bacchale, aus *Timoteo* von Winter. Die Wirkung dieser echtcharakteristischen, auch originell angeordneten Composition wird durch zu viele Wiederholungen gemindert. Das unübertroffene erste Finale der *Clemenza di Tito* von Mozart (Sesto, Mad. Sessi) wurde vortrefflich und zu tiefer Wirkung ausgeführt. Unsers geehrten Veteranen, Schichts, kräftiger und belebender grosser Chor: *Tutto il cielo discenda raccolto* — wurde, zu unsrer Freude, vom Auditorio mit lebhaftem Dank empfangen. Finale des ersten Aufzugs zu *Johann von Paris* von Boyeldieu, ging trefflich. (Mad. Sessi sang den ersten Auftritt der Prinzessin reizend.) Finale des zweyten Aufzugs dieser Oper, von einem hiesigen Dichter zu einer Privatvorstellung hinzugefügt, und von unserm Musikdir., Hrn. Schulz, in Musik gesetzt, und zwar, im Charakter so wohl angepasst, im Gesang so fliessend, gewandt und einnehmend, auch in der Begleitung so lebhaft und wirksam, dass wir unsere Meynung, der seinigen vielleicht entgegen, nicht verbergen mögen; nämlich, er sey durch Talent und Bildung eben für dieses, von Deutschen jetzt so wenig angebauete Feld der komischen Oper (der kunst-, nicht eigentlich volksmässigen) ganz vorzüglich geeignet. Den grossen, in sich wohlabgerundeten Ausschnitt aus Salieri's *Palmira*, und dieser Oper schönste Partie: *O delle umane sorti* — bis mit dem Satz: *Numi, non dividete* —, hören wir immer mit neuer Freude. Ein anderer Ausschnitt aus Mozarts *Idomeneo*, vom Terzett: *Pria di partir, o Dio* — bis mit dem Chor: *Corriamo, fuggiamo,* — ist ebenfalls stets willkommen. Das erste Finale von Winters *Opferfest* wurde nicht so lebendig vorgetragen, als zu erwarten war, und befriedigte darum nicht. Eine vor kurzem bey Breitkopf und Härtel im Stich herausgegebene Motette des Hrn. Kapellm. von Seyfried in Wien, *Iubilate Deo*, fanden wir eigenthümlich aufgefasst, sorgsam ausgearbeitet, und, da sie auch sehr gut gegeben wurde, von erwünschter Wirkung. Hasse's letztes *Te Deum*, aus Venedig, und Righini's Quintett, *Empio, che far pretendi* — aus *Tigrane,* sind stets willkommene Lieblingsstücke. Die grosse Opferscene mit Chören aus dem Schauspiel, *Nadir Amida*, von Siegfried so schön gedichtet, und von unserm Musikdir., Hrn. Schulz, so würdig in Musik gesetzt, wurde auch diesmal trefflich gegeben und machte den erwünschten Effect. Paer erstes Finale aus *Achille*, schön ausgeführt, fand vielen Beyfall. Scene und Chöre, zu *Richard Löwenherz* von B. Ans. Weber componirt, werden hier stets mit Vergnügen gehört; so auch der Ausschnitt aus Paers *Fuor' usciti* von der Scene: *Deh, che si tarda* — an, bis mit dem Chor: *Di libertà* — Sehr schön ausgeführt und von tiefer Wirkung war Mozarts Meisterstück, der Ausschnitt aus *Idomeneo*, von der Scene des Oberpriesters, *Volgi intorno lo sguardo*, an, bis mit dem feyerlichen Aufzug in den Tempel. Haydns *Schöpfung* wurde durchgängig, im Gesang, wie im Orchesterspiel, mit grosser Genauigkeit, Kraft und Zartheit, wo jedes hingehört, gegeben, so, wie es ohne wahre Lust und Liebe zum Werke selbst nirgends möglich ist. Die Sopranpartie sang Mad. Sessi zur grossen Befriedigung des Publicums, und namentlich die Arie: Auf stolzem Fittig — so schön, wie wir sie noch nie gehört haben. Hr. Weidner sang die Tenorpartie sicher und mit Fleis; und Hr. Anacker die Basspartie durchaus würdig, und gleichrühmlich im Recitativ, wie in anderm Solo. Von den beyden Singvereinen wurde, zum Besten der Nothleidenden im Erzgebirge, gegeben: Spontini's *Vestalin*, mit guter Wirkung der Chöre, und, im Solo, der durchaus trefflich ausgeführten Partie der Julia durch Mad. Sessi; da aber nur zwey Proben möglich waren, die Musik bekanntlich sehr schwer, und ihr eigentlicher Werth blos scenisch ist, so machte die Aufführung nicht vorzügliches Glück. Desto herrlicher, und in der That und Wahrheit nicht genug zu rühmen, war die, in allen Theilen vollendete Ausführung des mozartschen *Requiem* durch dieselben Vereine, zum Besten des hiesigen Instituts für alte und kranke Musiker. Sprächen wir nicht gewissermassen für eigenen Heerd und Hausgott, wir würden recht ausführlich darüber zu seyn nicht unterlassen können; so aber sey es genug, zu bemerken: die öftern hiesigen Aufführungen eben dieses erhabenen Werks sind berühmt genug; doch *niemals* ist es in dieser Feyerlichkeit, Grösse, Würde und Vollkommenheit hier zu Gehör gebracht worden.

Folgende *Concerte* waren durch Composition und Vortrag ausgezeichnet: Klarinettconc. von Krommer, Es dur und C moll; (Hr. Barth;) Violinconc., comp. und gesp. von Hrn. Matthäi; Flötenconc. von A. E. Müller, das neueste; (Hr. Grenser;) Violinconc. von Rode, E moll und dur; (Hr. Kleugel;)

Pianofortecone. von Ries; Es dur und C moll; (Hr. Musikd. Schneider;) Violincone. von Rode, A und E dur; (Hr. Cölln;) und Flötencone. von Berbiguier, das neueste; (Hr. Grenser.) — *Ouvertüren:* von Andr. Romberg, die neue aus D moll und dur, gründlich, lebendig und ansprechend geschrieben; die bekannten, von Mozart zu *Clemenza di Tito*, von Winter zum *Opferfest*, von Méhül, *la chasse*, und zu den *Blinden von Toledo*; von Beethoven zu *Coriolan*, *Egmont*, *Prometheus* und *Fidelio*; von Boyeldieu zu *Jean de Paris*; die neue, kräftige und effectvolle, von Winter, die kürzlich bey Breitkopf und Härtel in Leipzig herausgekommen, und von der wir bey Hrn. Winters eigenem Concert gesprochen haben; von Bernh. Romberg, die feurige und wirksame zu *Circe und Ulysses*; die zweyte neue, bey Peters in Leipzig gestochene von Andr. Romberg, kräftig und schön; und die bekannte, von Cherubini zu *Anakreon*. Sie wurden, kaum mit zwey Ausnahmen, ganz so wacker ausgeführt, als wir es von unserm Orchester gewohnt sind. — *Symphonien*, welche bey uns (wie es überall seyn sollte, und leider anderwärts immer seltener wird) stets nicht nur ganz und vollständig, sondern auch die Sätze ungetrennt gegeben werden. Von Haydn: D und G dur, von den ersten aus London, B und F dur, noch etwas früher, und sehr schön; von Mozart, D und G dur, Partit. No. 1, Es dur, und G moll; Beethoven, No. 2, D und A dur; No. 4, B und Es dur; No. 7, die neueste, erst in diesen Wochen von Wien versandte, A dur und moll. (Dies geistreiche, kunst- und seelenvolle Werk, dessen Andante und Scherzando wir unter das Schönste stellen, was in dieser Gattung existirt, und worüber diese Zeitung vor kurzem eine ausführliche Recension geliefert hat — erregte, besonders bey der verlangten Wiederholung, den lebhaftesten Enthusiasmus.) Von Andr. Romberg, No. 3; von Spohr, Es und As dur; von Ries, Es dur und C moll; endlich, von Tomascheck, eine noch ungedruckte Symphonie, D und G dur, schwerlich aus seiner letzten Zeit, und, wiewol von Einsicht und Geschicklichkeit zeugend, doch etwas trocken und kalt; und von Ebers, eine so eben bey Hoffmeister im Stich erschienene, Es und As dur, mit der es vornämlich auf Erregung einer heitern Stimmung und auf vortheilhafte Wirkung obligater Blasinstrumente abgesehen scheint; was sie denn auch, vornämlich durch das muntere, gutgelaunte Finale, erreicht. — Der Werth und Ruf unsers ausgezeichneten Orchesters veranlasst uns noch zu folgender Anmerkung. Die haydnschen, so wie auch die andern leichtern, oder doch an Noten nicht überreichen Symphonien wurden weder so genau und abgerundet im Mechanischen, noch so angemessen und abgewogen im Ausdruck vorgetragen, als eben mehre der schwierigsten und künstlichsten. Wir wissen recht wohl, dass eben grosse Schwierigkeiten dem, der sie zu besiegen vermag, auch zu diesem Siege Aufreizung, Kraft und Lust geben; dass hingegen zu gleich-vollkommener Darstellung des Leichtern ein freyer Vorsatz, ein sich selbst bestimmender, fester Wille gehört: aber das ist es eben, was wir meynen, und was wir wünschen. Dagegen müssen wir die, in jeder Hinsicht vortreffliche Ausführung der mozartschen Symphonie aus G moll, der beethovenschen aus B, und, bey der Wiederholung, der neuesten aus A, der spohrschen und der ries'schen, laut verdanken und unbeschränkt rühmen.

Laybach. Die bisherigen, Künsten und Wissenschaften äusserst unvortheilhaften Zeitumstände hatten die bey uns seit vielen Jahren mit Ruhm bestandene *philharmonische Gesellschaft* getrennt. Jetzt ist sie, durch Eifer und Fleis des k. k. Taxamts-Controlleurs und erwählten Directors dieser Gesellschaft, Hrn. Nowak, neu entstanden. Er rettete mit grosser Mühe die überaus reichen Musikalien derselben, und leistet jetzt, obwol es ihm an umfassenden Kenntnissen der Tonkunst fehlt, als musicirendes Mitglied, nützliche Dienste; denn die jährlich Statt findende Wahl hat nun einen andern Gesellschaft-Director in Hrn. Adalbert Hölbling, k. k. Münzprobierer, bestimmt. Er ist ein Mann von umfassender Kenntnis der Musik, von gebildetem Geschmack, von ungewöhnlichem Eifer für diese Kunst, und verbindet damit ein einnehmendes, wohlwollendes, angenehmes, freymüthig natürliches Betragen gegen Jedermann; was um so mehr zu rühmen ist, da ihm selbst nicht immer ein ähnliches Benehmen von Andern zu Theil wird. — Orchester-Director der Gesellschaft ist Hr. Prof. Eissler, ein würdiger, und auch für Musik besonders gebildeter Mann, der die Pflichten eines wahrhaft beschwer-

Digitized by Google

lichen Amtes, so weit gewisse Hindernisse es ihm möglich machen, bestens erfüllt.

Am 10ten Jan. gab man zuerst unter dem neuen Director und zu wohlthätigem Zweck, in einer musikal. Akademie im Redoutengebäude, folgende Stücke: (Nach vielen, sorgsamen Proben) die neueste grosse Symphonie Beethovens in A dur; eine Sonate von eben demselben fürs Pianoforte mit Begleitung eines Horns, ein Vocal-Quintett mit Orchester von Generali, ein Concertino für Fagott, comp. und gesp. vom hies. Professor, Hrn. Miksch, und den Schlusschor aus dem *Frühling* der hayd'nschen *Jahrszeiten*. Die schöne, aber schwierige Symphonie ging vorzüglich gut. Die Sonate wurde vom hiesigen Hrn. k. k. Bank-Assessor, v. Mittl, einem ausgezeichneten Fortepianospieler, und von Hrn. Moritz, der sogar eine weite Reise hieher gemacht hatte, trefflich gegeben. Das mit Beyfall ausgeführte Quintett ist eine italienischgute Composition. Das Concertino für den Fagott wurde schön geblasen, und ist übrigens in einem angenehmen Style geschrieben. Die Ausführung des Schlusschors entsprach in jeder Hinsicht der vortrefflichen Composition. Grosse Mühe kostete es, einen, dem starken Orchester angemessenen Sängerchor zusammenzubringen. Hier zeigte sichs zunächst, dass Fleis und Eifer, Beharrlichkeit und Ausdauer jedes Hindernis bezwingen. Immer gab es hier Instrumentalstücke, höchst selten Gesang; und kam endlich einer zum Vorschein, so war er nichts weniger, als zu rühmen, der Wahl und Ausführung nach. Man hängt hier sehr an welschen leeren Liedeleyen, indess man, was Mozart, Haydn, Righini und so manch anderer grosse Mann für den Gesang, in Opern, Oratorien und Concertstücken, in jeder Gattung und für jede Stimme Vortreffliches geliefert haben, zum Theil nicht kennt, zum Theil nicht kennen will. Diesem Mangel oder Unfug wird nun, so weit die Verhältnisse es zulassen, gewiss abgeholfen. Der Hr. Landesgouverneur, Graf von Strassoldo, der Hr. Bischoff, der übrige hohe Adel, und alle, die auf Bildung Anspruch machen, waren anwesend; jene verehrten Hrn., so wie mehre Hrn. von Stande, liessen sich gefallen, Mitglieder der Gesellschaft zu werden, und versprachen ihr Schutz und Unterstützung. Künftig werden die Akademien im Saale des deutschen Ordenshauses, einem der Musik sehr günstigen und geräumigen Orte, gehalten. Es ist wöchentlich eine Probe und eine Vorstellung. Die Kosten werden gemeinschaftlich bestritten. Die Musikalien-Sammlung ist sehr reich, und wird durch alles neu herauskommende Vorzügliche vermehrt.

Nun zur Schilderung des hiesigen Musikwesens überhaupt! Quartettmusik findet man hier sehr selten, und leider auch Wenige, die Geschmack an dieser vortrefflichen Gattung haben. Man kann sich Glück wünschen, findet man das Jahr zwey-, dreymal Gelegenheit zu diesem Genuss. — Die Kirchenmusik steht so tief, dass ich sie in kleinen Märkten weit besser angetroffen habe. Selbst die Orgeln sind hier schlecht, verstimmt, und, wie die Chöre, bestaubt und voll Unreinigkeit; die Saiteninstrumente von schlechtester Art, und eben so schlecht zugerichtet; die Musikalien veraltet, meist von stümperhaften Componisten etc. Allerdings wird nichts zur Unterstützung der Kirchenmusik gethan: aber noch mehr Schuld an deren Verderbnis hat die unbeschreibliche Nachlässigkeit der Chordirectoren, welche, hauptsächlich für Musik, ganz ungebildet, und auch übrigens von Sitten sind, welche noch entfernen müssen, was etwa wohlthätig einwirken möchte. —

Die Theaterorchester-Musik ist gleichfalls schlecht genug. Man spielt deutsche, steyrische Tänze, Ländler etc. und allenfalls eine der schlechtesten Symphonien, anstatt dass man, ist ein volles Orchester bey der wenigen Unterstützung des Publicums nicht zusammenzubringen, gute, neuere Instrumentalstücke, für kleine Gesellschaften eingerichtet, geben könnte, um damit sich selbst, und allmählig auch das Publicum, für Besseres empfänglich zu machen, für Besseres zu bilden. Ein einziger Sänger ist auf dem Theater; die übrigen sämmtlich kennen keine Note: ihre Gesellschaft nennt sich aber darum doch, Operngesellschaft. Der Theaterunternehmer besitzt nicht die mindesten theatralischen, oder gar musikal. Kenntnisse. Ein Stück neu betiteln und sonst es als neu aufdringen; ohne Sinn ganze Scenen wegstreichen, worauf aller Zusammenhang beruht; eigenes, elendes Gewäsche einschieben; die grössten Opern, freylich zur Hälfte und mit halber Besetzung darstellen: das (Anderes jetzt noch zu geschweigen) muss sich das Publicum gefallen lassen.

Digitized by Google

Was also hier in musikal. Hinsicht zu verbessern höchst nöthig, und auch möglich ist, muss von der Anfangs genannten Gesellschaft, und deren allgemein geachtetem, jetzigem Hrn. Director, ausgehen. Wir hoffen, dass dies geschehen werde; und hierzu noch dringender aufzufordern, schreibe ich dies, mit Vorwissen und unter Berathung mit mehren der unterrichtetsten Männer, bitte um dessen Bekanntmachung, stehe für alles Berichtete, und nenne absichtlich diejenigen nicht, die ich wol tadeln *musste*, um ihnen nicht weiter nahe zu treten, als die gute Sache unumgänglich nothwendig machte.

Johann Georg Altenburger.

Lemberg. Es scheint nicht überflüssig, jährlich wenigstens einmal eine kleine Nachricht aus unserer musikal. Welt in die grosse, der Literatur und Kunst, zu senden, als ein Zeichen, dass wir auch in dieser Hinsicht noch unter die Lebendigen gehören. — Kürzlich wurde Haydns *Schöpfung* hier aufgeführt, wobey das Orchester durch talentvolle Dilettanten verstärkt war. Das Ganze gerieth, soweit das bey schwacher Besetzung der Singpartien durch das sämmtliche Theaterpersonal möglich, ziemlich gut. — Unsre Oper hat einigen Zuwachs erhalten: im Allgemeinen aber steht sie noch immer auf dem vorigen Punkt, und wird in dieser Lage bleiben, so lange zwey Personen an der Spitze stehen, die allein für sich selbst sorgen. Hr. Weiss und Dem. Bianchi sind noch immer die Hauptpersonen. Was im vorigen Jahr von ihnen gesagt worden, gilt auch jetzt, nur mit dem Zusatz, dass beyde 12 Monate, im abnehmenden Lichte, fortgerückt sind. Neue Opern werden selten gegeben, desto mehr ältere wieder zum Vorschein gebracht. Unter den erstern gefiel *Joconde* besonders. Zu den letztern gehört *Axur*, die einzige *grosse* Oper, worin Dem. Bianchi nicht als prima Donna figurirte, und die dennoch so gut von statten ging, dass man nur mehr solche Versuche wünschen muss, um das Publicum und die Direction über ihre wahren Vortheile aufzuklären. — Ein Hr. Gebel, sonst Musikdirector, seit einiger Zeit aber, wegen fortdauernder Kränklichkeit, vom Theater entfernt, hat ein Product auf die Bühne gebracht: *Almasine*, heroische Oper, in 2 Acten; woran aber nichts Heroisches ist, als der Entschluss, dies Machwerk in die Welt zu schicken. Wie natürlich, starb es hin, gleich nachdem es das Licht erblickt hatte. Hr. G. mag immerhin Kenntnisse in seinem Fach besitzen; aber zum Operncompositeur fehlen ihm so sehr alle Talente, dass er Erinnerungen aus fremden Kunstwerken nicht einmal mit Glück benutzen kann. Wir wünschen ihm sonst alles Gute; nur aber auch uns selbst nichts Uebles: und dazu würden Opern seiner Composition gehören.

Kurze Anzeige.

Fantaisie für das Pianoforte — — von Wilh. Hünten. Bonn u. Cöln, b. Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Wenn dies Werkchen, wie es scheint, ein Erstling des Verf.s ist, so verdient es um so günstigere Aufnahme, und er selbst um so mehr Aufmerksamkeit. Es zeichnet sich weniger aus durch Neuheit in der Erfindung, als durch solide und zweckmässige Ausführung. Ein ernsthafter, vollstimmiger Satz fängt es an, und wird allmählig im Ausdruck gut gesteigert. Einige Wiederholungen darin wären aber besser weggestrichen worden; dagegen wäre der Satz, von S. 5, Syst. 2 an, weiter fortzuführen und durchzuarbeiten gewesen. S. 6 tritt ein höchsteinfaches, und wirklich schönes Thema ein, das dann sechsmal variirt wird und mit einer *Coda* der letzten Variation schliesst. Von den Variationen dürften die 2te, die 5te, (wo die linke Hand nach Art eines obligaten Violoncells behandelt ist,) und die 6te den meisten Beyfall finden. — Auszuführen ist das Werkchen, vornämlich für sogenannte Bravourspieler, nicht eben schwer. Der Verf. liebt wol zu sehr, und darum der Wirkung des Ganzen nicht vortheilhaft, dem Spieler *stets* die Hände voll zu geben.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten März. № 10. 1817.

NACHRICHTEN.

Mayland. Uebersicht der letzten Monate, bis Anfang Februars. Beschluss der *Stagione teatrale dell' autunno.* Nachdem Weigls *Schweizerfamilie*, wie ich letzthin meldete, auf hiesigem grossen Theater gänzlich durchgefallen war, sah man sich genöthigt, in grösster Eil zwey ältere, allenthalben in Italien mit vielem Beyfall aufgenommene Farsen einstudiren zu lassen, und dieselben bis Ende Novembers zu geben. Die erste war *Adelina* von Generali (nicht von Coccia, wie ich neulich aus Versehen schrieb). Obschon Einiges darin Beyfall fand, so galt dies doch vielmehr den Sängern, und alle, die sonst diese Operette zum Himmel erhoben und die Musik derselben sogar klassisch nannten, staunten, wie leer ihnen jetzt dieselbe vorkam, und sprachen daher in ganz anderm Tone. Ueberhaupt befinden sich die Mayländer gegenwärtig in Betreff der Theatermusik in keiner besonders angenehmen Krisis: ihr Geschmack wankt dergestalt, dass sie nicht einmal sagen können, was sie denn eigentlich wollen. Unstreitig hat Mozarts *Così fan tutte, Figaro, Don Giovanni, Il flauto magico*, bey alledem, dass man sie nicht *ganz* begreifen kann oder will, doch mächtig auf sehr viele gewirkt. Hiezu kommt noch die haydnsche, beethovensche, mozartische und weiglsche Musik, die man hier in Balleten hört; kein Wunder also, dass man, die Ohren mit dergleichen Musik voll, schwerlich mehr an wenig bedeutender Vergnügen finden kann. Soll man aber dem einheimischen Künstler nicht den Preis zollen? soll man deutsche Musik begünstigen? Fühlt man sich nun ja genöthigt, letzteres zu thun, und sieht man auch ein, dass es nun einmal, bey gegenwärtiger Lage der Sachen, nicht anders seyn kann: so stehen doch so viele Vorurtheile und Verhältnisse im Wege; da sucht man denn wieder einige Schritte rückwärts zu gehen, bis man den Widerspruch zwischen Vorsatz und Gefühl wieder recht lebhaft empfindet, und nun doch wieder nach deutscher Musik hascht. Hieraus lässt sich zum Theil die hiesige Aufnahme der *Zauberflöte* und der *Schweizerfamilie* erklären. Wie lang nun dieser innere Kampf dauern, und welchen Ausgang er nehmen wird, das überlassen wir der Zukunft; so viel ist gewiss, dass deutsche Musik hier und da in Italien, vorzüglich in Mayland und Neapel, Wurzel gefasst hat, und weither in diesem Lande um sich zu greifen droht. — Die zweyte Farse, welche in der Hälfte Nov. gegeben wurde, hiess: *Teresa e Claudio*, von Farinelli. Sie gefiel, und gefällt noch immer ungemein in Italien; hier, in Mayland, wurde sie kalt aufgenommen und nur einigemal gegeben.

Beschluss der in einigen andern Städten Italiens gegebenen Herbstopern.

Venedig. Im Theater St. Gio. Grisostomo gab man im Nov. die ältere Opera buffa von Generali, *La contessa di colle erbose*, (ursprünglich: *un pazzo ne fa cento*). Die prima Donna, Contarelli, und der erste Buffo, Pacini, haben Beyfall erhalten. Die Musik hat wenig Ausgezeichnetes. — Hr. Spohr gab eine musik. Akademie, erregte allgemeine Bewunderung, und man nannte ihn, so wie in Mayland, einen *suonatore finito*, in welchem man ein, ganz ihm eigenes, schönes Spiel wahrnahm. Man zog ihn dem berühmten Violinspieler, Paganini, (der sich zu eben dieser Zeit in Venedig befand,) ohne weiteres vor: beyde grosse Künstler aber traten mit einander in enge Bekanntschaft und bewunderten sich gegenseitig.

Bologna. Man gab hier Pärs *Agnese* und Rossini's ältere Opera buffa, *il turco in Italia.* Erste soll weit mehr, als letzte gefallen haben.

Digitized by Google

Florenz. In der *gazzetta di Firenze* las ich eine Ankündigung der spohrschen Akademie, wobey mit vielem Lobe von diesem seltenen Künstler gesprochen wird. Er wurde auch hier, wie allenthalben in Norditalien, mit besonderer Auszeichnung aufgenommen.

Neapel. Im teatro Fondo gab man abwechselnd mehre ältere Opern, mitunter auch Mozarts *Don Juan.* — Der berühmte Paisiello machte einst der königl. Akademie der schönen Künste zu Neapel all seine eigenhändigen musikal. Manuscripte zum Geschenk. Auf allerhöchsten Befehl wurden dieselben nach seinem Tode der Bibliothek des königl. musikal. Collegiums (das eigentliche heutige neapol. Conservatorium) einverleibt. Diese Bibliothek enthält auch mehre ausländische, klassische musikal. Werke, die ihr die sel. Königin, Maria Carolina von Oestreich, zum Geschenk machte.

Turin. Nach Mozarts *Così fan tutte*, wurde eine neue, von Radicati daselbst geschriebene Op. buffa, *Riccardo core di Leone*, gegeben, und wie sich die turiner Zeitung ausdrückt, so ist in derselben „der italien. Gesang mit den Schönheiten der neuen deutschen Schule vereinigt." (Hr. Rad. war bekanntlich viele Jahre in Wien). Die Oper hat sehr gefallen. Vor zwey Jahren wurde *Richard Löwenherz* auch in Neapel vom Dichter Tottola zur Op. buffa umgeschaffen, wozu Cecherini die Musik setzte.

Stagione dell' autunnino.

Ihre Leser sind bereits mit der Bedeutung dieses Ausdrucks bekannt gemacht, und ich bemerke daher blos, dass seit dieser Epoche unser sogenanntes teatro Rè unter der Direction eines reichen mayländischen Particuliers sich befindet, welcher dasselbe auf einige Jahre in Pacht genommen hat. Man gab daselbst den 5ten Dec. zum erstenmale eine ältere Opera seria von Nasolini, *il Mitridate*, und zwar mit vielem Beyfall. Sie verdankt grösstentheils ihren Ruf dem verst. berühmten Tenoristen, Babini: doch hat sie in der That einige Stücke, namentlich das erste Finale (eigentlich Terzett mit Chören): *Pace, riposo e calma* etc. und ein Duett im 2ten Act: *Il tuo destino, ingrata* etc., welche an den schönen Gesang der alten ital. Schule erinnern. Die Hauptsänger dieser Oper waren: Signore Bonini und Napollon, (letztere als Mann gekleidet,) beyde Zöglinge des hiesigen k. k. Conservatoriums; Sig. Tramezzani, Tenor, und Sig. Patriossi, Bassist. Tramezzani litt Anfangs etwas an Heiserkeit, die sich aber gegen das Ende des ersten Acts verlor: und nun zeigte er sich in vollem Masse als trefflichen Sänger und Acteur. Eine von ihm eingelegte Arie: *All' armi mi chiama* etc. von Orgitano, hatte, bey all ihrem wenigen musik. Gehalte, doch jeden Abend rauschenden Beyfall, weil er sie meisterhaft vortrug. Wir wünschen übrigens, dass Hr. T. seine Mimik diesem kleinen Theater etwas mehr anpasse, und die allzugrossen französ. Gesten und Schritte für ein grosses Theater aufbewahre. Hätte dieser Künstler leider nicht den Fehler, manchmal um einen Viertelton tiefer als das Orchester zu stehen: so müsste man ihn allerdings als den ersten jetzt lebenden Tenor betrachten, und, als Mayländer, in unsrer Stadt vergöttern. Die Bonini macht unserm Conservatorio grosse Ehre. Sie ist noch sehr jung, aber im Ganzen eine wackere Künstlerin. Sie besitzt gründliche musikal. Kenntnisse, spielt fertig Klavier und Partitur, hat eine schöne Theaterstimme, und einen herrlichen, ausdruckvollen Gesang: nur zieht sie manchmal zu sehr einen Ton zum andern, (*strisciato*,) welches dem guten *Portamento di voce* zuwider ist. Hoffentlich legt sie diesen Fehler bald ab. Die Zuhörer wurden von ihr um so mehr überrascht, je angenehmer sie, gleich beym ersten Auftreten, und ohne die geringste Anmassung, sich wie eine längst erfahrne prima Donna zeigte. Sie hatte verdienter Weise vielen Beyfall. Nicht so ihre Mitschülerin, Napollon, welche ebenfalls zum erstenmale die Bühne betrat. Diese besitzt zwar eine schöne Stimme, aber ihre immerwährende Furcht hatte keinen günstigen Einfluss auf ihren Gesang. Das Publicum sucht ihr oft durch Beyfall Muth zu machen; allein vergebens. Hr. Tramezzani und beyde benannte Sängerinnen wurden nach beyden Acten hervorgerufen. Hr. Patriossi, Bassist, (S. musikal. Zeitung, v. J. 1813, No. 4,) ist ein guter Sänger, macht aber auf den mayländer Theatern schwerlich Glück; seine etwas sonderbare Mimik trägt vielleicht hierzu das Meiste bey.

Zur Abwechselung mit dieser Oper gab man einige Tage nachher eine Opera buffa, neu gedichtet von Romanelli, wozu Hr. Rey, Lehrer im hiesigen Conservatorio, die Musik neu componirte. Sie heisst: *Gli spensierati.* Gedicht und

Digitized by Google

Musik sind in gleichem Grade erbärmlich; man gab sie aus Noth nur einige Mal. Folgende Hauptsänger traten darin auf: Signore Bonini und Ferlendis; die beyden Tenore, Ronconi und Pucci, und Hr. Patriossi. Die brave Bonini konnte in dieser Oper wenig glänzen, hatte jedoch Beyfall. Der Gesang der Ferlendis will Niemandem behagen. Ronconi war einst ein trefflicher Tenorist, ist aber jetzt zu alt; als Lehrer des Gesangs bleibt er jedoch zu empfehlen, und das Publicum bezeigte ihm auch dieses Verdienstes wegen Beyfall und rief ihn einmal auf die Scene. Diese kurze *Stagione* endigte mit dem 20sten December.

Die während dieser Zeit von Mad. Catalani hier gegebenen Concerte, und die Aufnahme dieser Künstlerin in Mayland, habe ich Ihnen in einem besondern Berichte angezeigt.

Neapel. Hier gab man im Dec. auf dem teatro Fondo eine neue Op. seria von Rossini: *Otello, ossia il moro di Venezia.* Das erste Finale und ein Terzett im zweyten Act werden gelobt. Rossini hat demnach seit einem Jahre *fünf* neue Opern componirt, nämlich zwey serie und eine buffa in Neapel, und zwey buffe in Rom.

Stagione del Carnevale, 1817.

Theater alla Scala. Opera seria. Hauptsänger: Signore Bassi und Festa; Sig. Donzelli, Tenor, nebst den beyden Bassisten, Galli und Remorini. Hr. Donzelli trat zum ersten Male auf dem mayländer grossen Theater auf, hat eine schöne Stimme, doch von keinem grossen Umfange, und ist im Ganzen ein ziemlich guter Tenor; die übrigen sind Ihren Lesern ohnehin bekannt. — *Teatro Rè.* Opere serie und Opere buffe wechselweise. Zu den bereits schon oben angeführten Sängern kam noch der, aus Ihren Blättern ebenfalls bekannte Buffo, Hr. Pacini, und die Signora Cevavani hinzu. — Am zweyten Weihnachtstage gab man hier, in beyden genannten Theatern zum ersten Male für Mayland ganz neue ernsthafte Opern, und zwar in der Scala Pärs *Achille*, und im teatro Rè Mozarts *Clemenza di Tito.* Etiquette und grosser Ton gebot, ins grosse Theater zu gehen; ich meinerseits zog doch die grosse Musik der grossen Bühne vor, und ging in das kleine, aber niedliche Theater Rè, fand daselbst höchstens ein Paar Verehrer Mozarts, und ein eben nicht sehr ausgesuchtes Publicum; denn, wie gesagt, die grosse Welt war in der Scala. Aber desto grösser war meine Neugierde, wie denn *dieses* Publicum die mozartsche Musik aufnehmen werde. Hr. Tramezzani, Tenorist, machte den Sesto, und da wir ihm schon dafür Dank wissen müssen, dass Er uns eben in Mayland, nach 25 Jahren, diese herrliche Oper zum ersten Male hören liess: so wollen wir auch nicht daran denken, dass die Rolle des Sesto einer Sopranstimme angehöre, und bewundern vielmehr Hrn. T. in eben dieser Rolle als einen vortrefflichen Sänger und Acteur zugleich, welcher zu gewissen Momenten in dieser Oper unübertrefflich ist. Hr. Ronconi nahm sich als Titus ziemlich gut aus, und erwarb sich vielen Beyfall. Die brave angehende Sängerin, Bonini, zeigte sich auch in der Rolle der Vitellia wacker: nur konnte sie nicht die hohen Töne im Terzette des ersten Acts erreichen, wodurch dieses Stück viel verlor. Hr. Patriossi, Bassist, der sonst kein Günstling der Mayländer ist, gewann vieles in dieser Oper, und zwar im Terzette: Quello di Tito è il volto etc. durch schöne Stimme und schönen Gesang. Die Napollon (als Mann gekleidet) in der Rolle des Annio, und die Bianchi in der Rolle der Servilia, verdanken ihren grossen Beyfall dem reizenden Duette: *Ah perdoni al primo affetto* etc. Leider nahmen sie es in einem etwas zu langsamen Tempo. Selbst die Choristen hatten zuweilen Beyfall. Uebrigens legte man in diese Oper drey Stücke von fremden Meistern ein: ein Duett zwischen Sesto und Tito, eine Arie des Tito im ersten Act, und eine Arie der Servilia im 2ten. Im Ganzen wurde nun die Oper freylich mittelmässig, aber doch nicht schlecht gegeben. Die Decorationen des Hrn. Pedroni waren schön genug: doch fehlte die Hauptdecoration — der Brand des Capitoliums, welcher blos sehr unbestimmt durch schnelles Erscheinen und Verschwinden einer Flamme angedeutet wurde; doch spricht die Musik des ersten Finale allzu deutlich, als dass man zum Verständnis der Hälfe der Augen bedürfte. — Die Aufnahme dieser Oper übertraf alle Erwartung. Sie gefiel ungemein, sie überraschte, sie entzückte Jedermann. Haben je viele Mayländer in manche Geheimnisse mozartischer Musik nicht eindringen können oder wollen, so liess sie jetzt die *Clem. di Tito* laut das Bekenntnis ablegen, Mozart sey unübertrefflich. Höchst anziehend war es, zu sehen, wie sich mehre Zuhörer nach dem ersten Acte — wie nun die Weise des lebendigen Italieners ist — die Hände vor den

Kopf schlugen und laut äusserten: *Questo finale m' ha sorpreso! Questo finale m'ha stordito! Non c'è esempio d'un simile finale! Che musica divina! Che bel canto! Gran Mozart!* u. dgl. mehr. Im zweyten Acte machte das grösste Aufsehen das Terzett: *Questo di Tito è il volto* etc; eine heilige Stille trat in jeder Vorstellung ein, als es begann. Kurz, alle Stücke dieser Oper hatten mehr oder weniger Beyfall, mit Ausnahme des Terzetts im ersten Acte, aus der oben angeführten Ursache; aber auch in keiner Oper hat man ein Beyspiel, dass eine solche Aufmerksamkeit und Stille fast vom Anfange bis zu Ende herrschte, als in dieser. Alle Sänger wurden in den ersten vier Vorstellungen mit dem grössten Beyfall hervorgerufen. Und so hat denn Mozarts *Clemenza di Tito* Manchen zum wahren musikal. Glauben bekehrt. Einer von diesen war der hiesige Journalist, welcher sonst eben kein guter Freund der deutschen Musik war, und ich gebe Ihnen hier wenigstens einige Zeilen des Aufsatzes, welchen er über diese Oper in das hiesige Journal einrückte: — — *La Clemenza di Tito* può reputarsi il canto del Cigno - giacchè fu l'ultimo componimento dramatico, e in molte parti il più sublime, che le muse abbiano ispirato all' immortale maestro. In tutti gli spartiti *) che si conoscono, dubito che ci abbia cosa da raffrontarsi al *Finale* del primo atto, tanta è la grandezza de' pensieri e la forza dell' espressione musicale. La belissima in fra le scene di Shakespear non desta negli animi il terrore e la pietà più che il facciano i divini concenti di quel mirabile *Finale*. Tutto il complesso della composizione ridonda di tali bellezze, e i versi del più delicato poeta che vanti l' Italia, sono vestiti con si appropriati colori, che il voler scernere un difetto, o una sconvenevolezza sarebbe impresa altrettanto laboriosa che inutile. Non si può al certo rinfacciare a questa musica la mancanza di canto, giacchè esso vi domina da capo a fondo, ed è il più bello che udir si possa etc. Der Verf. führt nun einzelne Stücke an, und spricht dann von den Sängern. Die Opposition — denn in dieser Zeit bleibt nichts ohne solche — gestehet zwar auch, die Oper sey schön, doch behauptet sie zugleich, auf unserm grossen Theater würde sie keinen Effect machen, weil sie eine Miniaturmusik habe. Meines Forschens ungeachtet, habe ich von den Herren noch nicht klargemacht erhalten können, was sie damit sagen wollen. Sie sind selbst nicht einig darüber. Ihre verschiedenen Erklärungen kommen darauf hinaus: die Oper hat kleine und kurze Stücke, z. B. die Duette und Terzette: allein hat nicht die sehr kurze Arie des Don Juan, das kleine Duett: *Là ci darem la mano* etc. auf dem hiesigen grossen Theater alles entzückt? haben nicht eben kleine Stücke, selbst in der *Zauberflöte*, im *Figaro*, auf eben diesem Theater ungemein gefallen? Andere erklären jenen Ausdruck: die Harmonie ist bis in's kleinste Detail ausgearbeitet. Aber ist denn über dem Einzelnem hier das Ganze zurückgesetzt? oder auch, ist denn jenes im *Don Juan* weniger der Fall? und hat dieser auf unserm grossen Theater nicht sehr gefallen? Doch ich übergehe, was sich jenen Behauptungen so leicht und mit Grund ferner entgegensetzen liesse; und komme auf einen andern Vorwurf, den man Mozart'n macht, und der ebenfalls Ort und Zeit, Urtheil und Geschmack bezeichnen hilft. „Viele Stücke Mozarts endigen leise: das ist, wo nicht überhaupt Unrecht, doch gegen den Effect.“ In Italien sagt man von jener lärmenden Cadenz, mit welcher fast alle Stücke der italienischen Oper endigen, $\frac{\begin{array}{cccc} & 6 & {}^{6}_{4} & {}^{5}_{3}\end{array}}{\begin{array}{cccc}C & F & G & G\end{array}}$ oder $\frac{\begin{array}{cccc}6 & 6 & {}^{6}_{4} & {}^{4}_{2}\end{array}}{\begin{array}{cccc}E & F & G & F\end{array}}$ und $\frac{\begin{array}{cccc}6 & 6 & {}^{6}_{4} & {}^{5}_{3}\end{array}}{\begin{array}{cccc}E & F & G & G\end{array}}$ sie sey eine *Bettelcadenz*, weil nämlich der Compositeur oder der Sänger sich durch dieselbe den Beyfall des Publicums erbettele. Es ist wol auf der Welt nichts leichter, als jedem Stücke dies ewige Einerley (welches doch auch schon in Italien lästig wird) anzuhören: allein ob dergleichen lärmende Schlusscadenzen *überall* am rechten Orte stehen, ist eine andere Frage, und Mozart wusste gewiss am besten, wohin sie gehörten. Will man letztes nicht zugestehen, was sagt man denn zu der, nun einmal nicht abzuwendenden Erfahrung, dass sogar ein Finale, wie z. B. das erste im *Titus*, leise endigt, und doch in Italien auf dem Theater den grössten Beyfall erregt? Und hat nicht das Terzett: *Quello di Tito è il volto* etc. in derselben Oper bey jeder Vorstellung sehr grossen

*) Unter Spartito versteht man in Italien, was die Deutschen Partitur nennen.

Digitized by Google

Beyfall erhalten, obschon es ganz leise endigt? — Endlich behaupten diese Hrn.: Selbst die Opern von Paisiello und Cimarosa würden jetzt hier zu Lande kein Glück mehr machen, weil Italien nicht mehr so vortreffliche Sänger, wie ehemals, besitze: aber Musik, wie die mozartsche, bedürfe keiner vorzüglichen Sänger. Ob nun das wahr, und wäre es dies, (was jedoch zu behaupten, ferne von uns sey) was damit ausgesprochen sey, was durch diesen Einwurf eingeworfen werde: das wollen wir denkenden Lesern zur Beurtheilung überlassen. —

Von Pärs *Achille* wurden auf dem Theater alla Scala eigentlich nur gegen zwey Drittheile gegeben: man liess vieles weg, manches Stück wurde abgestutzt, drey oder vier neue Sätze von andern Meistern eingelegt; alles insgesammt aber in der ersten Vorstellung ausgepfiffen. Hr. Donzelli hielt seine Stimme in dieser Oper zu wenig zu Rathe, wodurch sein Gesang etwas monoton und im zweyten Act matter wurde; die Rolle des Achille ist ihm überhaupt wenig angemessen. Hr. Galli scheint für die Opera seria nicht am besten geschaffen, und die sonst sehr brave Sängerin, Festa, spielte ihre Rolle etwas kalt. Die Bassi sang nicht in gegenwärtiger Oper.

Das neue grosse Ballet, *Amleto*, von Balletmeister Henry, gefiel ziemlich. Die Musik vom Grafen Gallenberg, (einem Wiener, und Schüler Albrechtsbergers,) dermalen bey den königl. Theatern in Neapel angestellt, ist mehr Compilation, und im Ganzen gut zu nennen, obwol nicht immer glücklich gewählt. Die Decorationen, sowol der Oper, als der Ballete, sind dieses Jahr von den Hrn. Landriani, Perrego und Sanguirico gemalt, und gewiss einzig schön. Alle hier anwesende Fremde sagen, dass diese Decorationen in Europa nicht ihres Gleichen finden.

Den 2ten und 11ten Januar gab man im Teatro Rè zwey neue Farse buffe: *Il matrimonio per procura*, und *Della beffa il disinganno*. Da die neue Op. buffa von Hrn. Rey, wie ich bereits oben meldete, durchfiel, und man in der Eile abermals bey der ungeheuern Menge ital. Opern keine einzige fand, die man sich zu geben getraute: so fiel man auf den Gedanken, zu der Musik einer, vom jungen Pacini vor zwey Jahren in Florenz componirten Farse neue Worte dichten zu lassen, und es entstand daraus: *Il matrimonio per procura*. Die Worte der zweyten Farse wurden ebenfalls zu einer, von demselben Pacini letzthin für eine andere Oper begonnene Musik neu gedichtet. Hier wurde also der Text auf die Musik, und nicht die Musik auf den Text gemacht, und der Dichter bemerkte beym ersten Drama, dass er es mit Beybehaltung der Charaktere in weniger als neun Stunden, und das zweyte (*salvo errore*) in noch weniger Zeit vollends dictirt habe. Beyde Farsen konnten sich höchstens nur in der ersten Vorstellung, die zweyte jedoch blos des satyrischen Inhalts des Textes wegen, einer guten Aufnahme erfreuen; Meister und Sänger wurden jedoch von einem Theil des Publicums hervorgerufen. In der Folge wurde die zweyte Farse ganz verboten, und man gab den 25sten dieses, statt ihrer eine andere, von Coccia, *Arrighetto* betitelt, die aber nicht gefiel. Der junge Pacini (S. musikal. Z. No. 14 v. J. 1814) versprach anfänglich manches Gute zu leisten; in gegenwärtigen Farsen hat er grösstentheils Rossini'n copirt. Eine besondere Combination ist es, dass sich gegenwärtigen Carneval auf dem teatro Rè zu gewissen Abenden Vater, Sohn und Tochter zu gleicher Zeit produciren, nämlich, Hr. Pacini als Buffo, dessen Sohn als Compositeur, und dessen Tochter als erste Tänzerin, welche letzte verdienter Weise vielen Beyfall erhält.

Hr. Kapellm. v. Winter befindet sich schon seit verwichenem Nov. in Mayland, und componirte für unser grosses Theater alla Scala eine neue Op. seria: *Maometto*, nach Voltaire's bekanntem Trauerspiele vom Dichter Romani bearbeitet. Sie wurde vorgestern, den 29sten Jan., mit grossem Beyfall gegeben. Der treffliche und vielerfahrne Theatercompositeur, der grosse, noch immer mit jugendlichem Feuer begabte 62jährige Meister leuchtet aus dieser ganzen Oper hervor. Doch nenne ich Ihnen als Hauptzierden derselben: die Ouverture, die Introduction, das erste Finale und das Quintett im 2ten Acte. Die Ouverture, mit sogenannter türkischer Musik, da das Gedicht diese zu fordern schien, ist ein Meisterstück; die darauf folgende Introduction hat eine würdevolle, erhabene Musik; das erste Finale ist durchaus schön, endigt mit einem herrlichen Sestett (*a sei parti reali*) und einer kräftigen *Stretta*; das Quintett im zweyten Acte ist eine der glücklichsten Situationen und mit der gut hierzu berechneten Musik die Krone dieses Acts. Kapellm. v. Winter wurde nach jedem Acte auf die Scene gerufen

Digitized by Google

und mit einem rauschenden Beyfall beschenkt. Die Sänger, nämlich die Signore Bassi und Festa, nebst den Hrn. Donzelli, Galli und Remorini, wurden ebenfalls nach beyden Acten hervorgerufen. Galli zeigte sich diesmal auch im Tragischen wacker. Kleider und Decorationen waren, wie gewöhnlich, einzig in ihrer Art und prachtvoll.

Hr. Generali componirt hier gegenwärtig die 3te Opera seria für unser grosses Theater.

Dass man übrigens im Carneval 1817 auf den beyden Theatern einer der ersten und in musikal. Rücksicht merkwürdigsten Städte Italiens, auf den beyden Theatern Maylands nämlich, zu gleicher Zeit opere serie von deutschen Meistern gab, ist gewiss ein ganz neuer Fall in der Geschichte der Musik dieses Landes. Als Gegenstück zu diesem trägt man hier Briefe aus Wien herum, worin es unter anderm heisst: „die rossinische Oper *Tancredi* hat bey uns (in Wien) Haydn und Mozart vergessen gemacht.“ Dass die Mayländer nicht wenig darüber stutzen, mitunter auch lächeln, können Sie sich leicht denken. —

In der Gesellschaft des Hrn. von Winter befinden sich hier, seine Schülerin, Dem. Metzger, die Frau Reger und ihre Tochter, königl. bayr. Hofsängerinnen, nebst Hrn. Sieber, einem Schweizer, welcher auf Kosten Sr. M. des Königs von Preussen nach Italien reiste, um sich im Gesange zu vervollkommnen. Frau Reger gewinnt sich hier die Achtung aller, die sie kennen lernten und als eine wahrhaft seltene Künstlerin zu bewundern Gelegenheit hatten; ihre liebenswürdige Tochter wird einst das Ebenbild der Mutter werden. Dem. Metzger verspricht ebenfalls viel; ihr Gesang fand hier vielen Beyfall, selbst bey grossen Kennern. Hr. Sieber hat eine herrliche und seltene Bassstimme, und kann einst, wenn er sich in seiner Kunst ausgebildet haben wird, ein vortrefflicher Sänger werden. Benannte vier Künstler sangen hier öfters in den ersten Häusern Stücke aus der *Zauberflöte*, aus dem *Opferfeste*, aus der *Schöpfung* etc. und zwar in deutscher Sprache. Sie gefielen dergestalt, dass man sie jedesmal mit vielem Beyfall beschenkte, und sie höflichst ersuchte, das nächste Mal ja wieder in benannten Werken sich zu produciren. Die Sänger wollten alles auf italien. singen, allein die Anwesenden sagten, diese Musik spräche von sich selbst und bedürfe keiner Worte; auch bemerkten sie, dass sie die *Zauberflöte* vergangenes Frühjahr bey weitem nicht so gut vortragen gehört. Bey dieser Gelegenheit sass Mad. Reger stets am Klaviere, accompagnirte, und sang selbst mit. Eines Abends legte man ihr ein *De profundis* von Minoja in Partitur vor; sie accompagnirte und sang es mit den übrigen deutschen Künstlern *prima vista*, was die Anwesenden ganz und gar überraschte. — Die hiesige Theaterdirection ist so eben mit Hrn. von Winter (welcher uns, dem Vernehmen nach, im kurzen mit seiner Schülerin verlässt, um über Venedig nach München zurückzukehren) in Unterhandlung wegen einer neuen Opera seria, welche derselbe künftigen Carneval für unser grosses Theater schreiben soll. — Der rühmlichst bekannte Künstler, Hr. Mayer-Beer aus Berlin, ist dieser Tage hier aus Rom angekommen, und gestern nach Venedig abgereist. Künftiges Frühjahr schreibt er eine italien. Oper, entweder für ein venetianisches Theater, oder für das hiesige teatro Rè.

(Der Beschluss folgt.)

Dresden. Auf *Figaro's Hochzeit* von Mozart, gab man *la Scelta dello Sposo* vom jüng. Guglielmi. Da in diesen Blättern nie von derselben die Rede gewesen ist, so sey es uns erlaubt, über diesen musikal. Potpourri oder Centone etwas Weniges zu sagen. Wir nennen diese Oper deswegen so, weil die wenigsten Stücke derselben von Guglielmi sind. Ueber die Ouverture und Introduction ist nichts zu sagen, da sie von geringem Gehalt sind. Die Cavatina der Dejanira in G dur, die von Generali ist, haben wir sehr angenehm und im komischen Charakter geschrieben gefunden; das Duett in B dur, zwischen Tenor und Discant, (Ernst und Dejanira) ist von Gugl. und auch sehr angenehm. Ernst's Arie in C dur ist ziemlich schlecht und ohne Rhythmus; das Duett zwischen Orlando und Dejanira hat viel Anmuthiges und Komisches, wie es das Stück erfordert, ist aber vom ältern Guglielmi. Dejanira's Arie in B dur ist von Rösler, und thut allerdings ihre Wirkung, ist übrigens in etwas veraltetem Style und monoton. Das Quartett in B dur, welches als erstes Finale dient, ist eins von den leichten Producten musikal. Kunst. In der Ariette von Nicolini, welche Lauretta im 2ten Aufzuge singt, finden sich sehr angenehme Motive; die von Benelli gesetzte Scene

Digitized by Google

und Polacca macht gute Wirkung, aber die Scene passt nicht für diese Situation, schickt sich besser für eine ernsthafte, als komische Oper, und die Polacca fanden wir etwas lang und einer Abkürzung bedürftig. Die Arie des Pistona ist von Portogallo. Dejanira's Arie, worin sie das Tanzen, Fechten und Singen der drey Bewerber nachmacht, ist von Gugl., und das beste, mit wirklicher Komik geschriebene Stück der Oper; auch gab ihr das Publicum seinen Beyfall. Ueber das Finale sagen wir nichts, denn es ist eben so unerheblich, wie die Ouverture und die Introduction. Was die Poesie betrifft, so hat sie zwar von ihrer ersten Gestalt verloren, weil sie ursprünglich eins der einactigen Stücke ist, welche der Italiener Farsen nennt: dennoch ist sie angenehm, und der Compositeur hätte zu und mit ihr bessere Musik machen sollen. Mad. Sandrini, als Dejanira, war im Gesange und Spiel ganz an ihrer Stelle. Hrn. Bassi (Orlando) würden wir rathen, solche starke und degagirte Charaktere nicht zu übernehmen; sie passen weder zu seiner Stimme, noch zu seinem Alter, noch zu seiner Gestalt. Hr. G. Sassaroli (Pistona) spielte ziemlich gut. Hrn. Benelli (Ernst) sang seine Polacca gut und erhielt Beyfall.

Nach dieser Oper wiederholte man die *Schweizerfamilie* von Weigl, und dann den *Barbier von Sevilla* von Morlacchi. Wir fanden von letzter bestätigt, was im vorigen Jahre in No. 23, S. 584, und No. 35, S. 611 dieser Zeit. über ihre Musik und Aufführung gesagt worden; müssen jedoch hinzusetzen: in diesen beyden Vorstellungen ging das Ganze, im Gesang, wie im Orchester, weit besser, als damals, bey der Abwesenheit des Compositeurs. Er hat uns eine neue Gewitter-Symphonie hören lassen, womit der 4te Aufzug beginnt: wir fanden sie, an Wirkung und innerm Gehalt, der ersten gleich. Wie gewöhnlich zeichneten sich in dieser Oper Mad. Sandrini, so wie die Hrn. Bassi, Benelli und Benincasa aus. Hr. Poland spielte zur Arie der Mad. Sandrini, deren Stimme übrigens jetzt etwas schwach, und nicht hinreichend metallisch ist, um ein so langes, schweres und ermüdendes Stück durchzuführen, — das Solo auf der Viola mit grosser Präcision und Nettigkeit, und fand allgemeinen Beyfall. Sonderbar ist es übrigens, dass bey dieser Oper, trotz ihrer oft schönen Musik, das Theater in den letzten Vorstellungen ganz leer war.

Am 30sten Jan. gab das *Institut für deutsche Opern* zum erstenmale *Jacob und seine Söhne in Aegypten;* musikal. Drama in 3 Aufzügen, nach Düval, mit Musik von Mehül. Wir wollen uns nicht in eine Analyse dieser, in *ihrer* Art vortrefflichen Oper einlassen, da Jedermann sie kennt, und ihren, so wie ihres Meisters Werth zu würdigen weiss. Nur über die Aufführung sey uns erlaubt, mit der, bey Kunsterzeugnissen verstatteten Offenheit Folgendes anzumerken. Die nie bestrittenen, ausgezeichneten theoretischen Kenntnisse, Talente und Erfahrungen unsers jetzigen, wahrhaft geehrten Directors und Kapellm.s, Hrn. Carl Maria v. Weber, seine Genauigkeit und Sorgfalt bey der Leitung dieses Kunstwerks, so wie überhaupt sein zweckmässiger, thätiger Eifer für die Gründung und Vervollkommnung des neu errichteten Instituts, erregten schon im Voraus die Erwartung, nicht nur eine genaue, sondern auch eine beseelte, in ihrer Art vollkommene Darstellung zu sehen; und das Schauspielhaus war darum so angefüllt, dass Mehre nicht unterkommen konnten. Wir fanden nun dies: im Orchester eine vollkommene Einheit, ein schönes Piano und Forte, das Decrescendo und Crescendo so ausgezeichnet, und das Forte so lebhaft, dass auch die Zuhörer darüber erstaunten; der Rhythmus in der Musik wurde gehörig beobachtet, die Chöre wurden rein und sorgfältig gesungen, und die Schauspieler, als solche, doch noch nicht gleichmässig als Sänger, wussten grösstentheils ihre Kräfte so gut zu benutzen, dass die Erwartungen des Publicums übertroffen wurden. Dennoch müssen wir mit gleicher Aufrichtigkeit sagen, dass Josephs Rolle, weder im Gesang, noch in der Action, für Hrn. Bergmann war. Wir haben ihm zwar eine gute Stimme schon zugestanden: aber diese ohne gute Methode kann nicht genügen; und dass ein Schauspieler auch spielen müsse, sagt schon das Wort. So passte auch Dem. Schubert zu Benjamins Rolle nicht recht: zwar spielte sie sehr gut und mit einnehmender Unschuld; aber schon ihre für diesen Jüngling zu ausgebildete, grosse Gestalt, und dann ihr Gesang waren nicht recht angemessen. Hr. Wilhelmi, als Simeon, zeigte eine starke, helle Stimme, aber er schreyt und detonirt zuweilen; es fehlt ihm noch an guter Schule. Doch ist nicht zu vergessen, dass er, als Sänger, zum erstenmal hier auftrat, und die Rolle auch wenig Gelegenheit giebt, im *Gesange* sich hervorzuthun. Als Schauspieler zeigte

Digitized by Google

er sich brav; eben darum wollen wir ihn auch darauf aufmerksam machen, dass er sich hätte mehr aufrecht halten sollen. Man kann ja das Haupt neigen, ohne sich zu beugen; was immer einen widrigen Eindruck auf das Auge macht. Von den übrigen Brüdern und von Jacob haben wir schon oben gesagt, dass sie des Publicums Erwartungen übertrafen.

Wir können auch nicht unterlassen, der schönen, durch unsern kunstreichen Hofmaler, Hrn. Winkler, gelieferten Decorationen zu erwähnen; sie zeichneten sich zugleich als charakteristische Bilder jenes Volks und uralter Zeit aus. Eben so gern bemerken wir auch die schönen Gruppen, welche die Theater-Kenntnis unsers Regisseurs, Hrn. Hellwigs, anzuordnen, und auch so überaus schöne Charaktergemälde zu bilden wusste. Wir danken den so eben genannten Hrn., und besonders dem Hrn. Kapellm. v. Weber, so wie der Direction, dass sie nichts gespart haben, was zur Würde und Zierde des ganzen Stücks beytragen konnte; und wiederholen, dass das Ganze der Darstellung schon an sich preiswürdig gewesen wäre, noch weit mehr es aber ward als erster Versuch dieser Art auf dieser Bühne, und bey noch so sehr beschränktem Personale.

Nachher gab das italien. Institut die Oper, *I Fratelli rivali*, von Winter. Von dieser haben wir schon in No. 41, S. 707, im vorigen Jahre gesprochen; jedoch fügen wir noch einige Worte über zwey in derselben neu aufgetretene Sängerinnen hinzu. Mad. Mieksch hatte die Rolle der Enrichetta; wir fanden aber, dass ihre Stimme, sowol im Ausdrucke, den vorzüglich die grosse Scene und Arie des zweyten Aufzugs erfordert, als auch in der Stärke der Declamation, der Haltung des schönen Gesangs etc., zu derselben nicht recht passt. Wir dachten an das Jahr 1805, wo die treffliche Charlotte Häser diese Rolle mit so richtigem Gesange, so schöner Stimme, so ausgezeichnet in Ausdruck, Declamation und Mimik spielte, dass diese Oper ihr schönster Triumph wurde. Mad. Schüler-Biedenfeld, als Rosalba, zeichnete sich in der Polacca von Weigl: *Torni serena l' alma*, die sie eingelegt hatte, sehr vortheilhaft aus; sie sang sie mit Lebhaftigkeit und passendem Ausdruck; fand daher auch vielen Beyfall.

Frankfurt am Mayn. Uebersicht des Jan.s. Am 10ten, Conc. der Brüder Bender, russ. kais. Hofmusiker, und der Gattin des Einen. Diese sang: Scene und Arie von Cavos in Petersburg, (in der Weise jetziger Italiener nicht übel geschrieben,) und Arie von Portogallo — beyde mit angenehmer Stimme, fertig und sicher, auch mit vielem Beyfall. Der ältere Bender blies ein Klarinettconc. von Crusell, das nicht besonders schwierig, aber interessant geschrieben war, und blies es deutlich, mit angenehmen Ton, beträchtlicher Fertigkeit und viel Delicatesse. Er fand ungewöhnlich vielen Beyfall. Mit seinem Bruder trug er noch ein Doppelconc. für zwey Klarinetten vor, von Mess rühmenswürdig geschrieben. Beyde Künstler zeigten genaue Uebereinstimmung des Tons und Vortrags zum Vergnügen des Publicums. Mad. B. giebt auf unserm Theater Gastrollen: künftigen Monat werde ich darüber berichten. — Den 11ten Januar, Concert des Hrn. D. Hoffmann und seiner Gattin, gewes. Schmitt. Beyde sind Mitglieder unsers Theaters und von mir mehrmals früher erwähnt. (Er kam von Moskau zu uns und ist als Violinist ein Schuler Kreuzers in Paris.) Hr. H. spielte ein Conc. seines Lehrers und ein Rondo von Lamare in der Weise jener Schule recht brav und mit vielem Beyfall. Mad. H. sang: Scene und Arie mit Chor (das aber weder gesehn, noch gehört, noch vermisst wurde,) von Nasolini, und ein Duett von S. Mayer, mit Hrn. Höfler. Sie weiss sich in der Gunst des Publicums zu erhalten, und geht in ihrer Ausbildung vorwärts. Sie fand auch diesmal lauten Beyfall. Hr. Fürstenau der Sohn blies ein Concertino von seinem Vater auf der Flöte meisterhaft. — Vom Orchester hörten wir auch an diesen Abenden, wie hier nun einmal gewöhnlich, keine ganze Symphonie, sondern nur von der mozartschen, aus G moll, das erste Allegro, und Ouvertüren. Unter letztern auch eine hier neue, von Boyeldieu, aus dem *ländlichen Feste*, die, vermöge des Lärms aller, auch der Janitscharen-Instrumente, ganz ausserordentlich lauten Beyfall fand.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten März. Nº. 11. 1817.

Friedrich Ludwig Aemil Kunzen,

kön. dän. Kapellmeister, Prof. der Tonkunst und Ordensritter, starb zu Anfang Febr.s in Kopenhagen. Wer mit der Literatur der Musik bekannt ist, weiss, dass mit ihm, nicht nur unter allen jetztlebenden Componisten einer der einsichtvollesten, ausgebildetsten und gründlichsten, sondern auch ein Künstler von ausgezeichnetem Talent, edler Richtung und grossem Fleis, begraben worden. Wir dürfen seine umfassende Biographie um so eher erwarten, da er zugleich als Mensch sehr achtungwürdig und sehr geachtet, auch mit mehren der ausgezeichnetsten Freunde der Wissenschaften und Künste in Kopenhagen in, mehr oder weniger nahen, stets angenehmen Verhältnissen stand. Indessen sey hier ein kurzer Abriss seines Thuns und Lebens, so weit beydes uns bekannt worden, mitgetheilt; wozu wir uns auch von der Seite verpflichtet achten, dass ihm unser Institut in früherer Zeit verschiedene, wahrhaft verdienstliche Aufsätze verdankt, und mehre dergleichen verdanken würde, hätten ihn seine Verhältnisse nicht genöthigt, Zeit und Kräfte auf einträglichere, wenn auch zum Theil ihm keineswegs zusagende Beschäftigungen zu verwenden.

Kunzen stammte aus einer der Familien, die wir in der Geschichte musikal. Kunst öfter, als anderer Künste treffen — wo nämlich ähnliche Talente nicht nur, sondern selbst eine ähnliche Richtung derselben, so wie der geistigen Vermögen überhaupt, wie erblich erscheinen: seit mehr, als hundert Jahren waren unsers K. Vorfahren Tonkünstler, wie er; mehr noch dichtende als ausübende, wie er; ja dichtende selbst in denselben Gattungen, und ziemlich in derselben Weise, wie er. Sie stammte, diese Familie, aus der leipziger Gegend Sachsens, wurde aber seit fast hundert Jahren nach Lübeck verpflanzt, wo denn auch unser K., im Jahr 1761, geboren war. Seine Jugend, ja fast sein ganzes Leben, wurde ihm vom Geschick schwer genug gemacht; und wenn ihn dies, in der Kunst wie im Leben, vor Verirrungen und Ungebührnissen bewahrete, wol auch zu desto grösserm Fleis, desto anhaltendern Anstrengungen veranlasste, und zu alle dem verhalf, was sich hierdurch, bey so schönen Gaben, als ihm verliehen waren, erringen lässt: so war es doch auch Schuld, dass in ihm, besonders seit die Blüthen der Jugend abgefallen, die Aufwallungen derselben verdampft waren, die Denkkraft über die Phantasie, Kritik und Kunst der Ausführung über Freyheit des Genie's und Erfindungskraft die Oberhand gewannen, und in seine Werke mehr Ernst und ein strengeres Maas kam, als — nicht etwa ihnen selbst zu gönnen, wol aber des grossen, gemischten Publicums Wunsch und Neigung ist. Doch ist hierbey wohl zu bemerken, dass diese seine Werke darum keineswegs unkräftig und leblos, oder auch kalt und abgecirkelt wurden. Aus jener Eigenheit derselben erklären wir uns jedoch, warum, ausser mehren seiner schönen Lieder und einigen Instrumentalcompositionen, nur seine Jugendarbeit, die *Weinlese*, und das *Halleluja der Schöpfung*, von Baggesen dänisch gedichtet, von Schmidt-Phiseldeck deutsch übersetzt, in Deutschland bekannt worden; über dies hinaus wol aber auch diese nicht gedrungen sind. Und gleichwol sind mehre seiner spätern, ernsten und komischen Opern jener genannten weit vorzuziehen; u. einige spätere Cantaten und Oratorien dem *Halleluja* wenigstens gleichzusetzen. Aus jener *Weinlese* machte er selbst später fast gar nichts; und muss man gestehen, dass, in wiefern eine Oper ein eigentliches Kunstwerk, mithin auch ein wahres Ganzes seyn, und darum, im Styl und in allem, innerhalb fest abgesteckter Gränzen sich halten soll —

Digitized by Google

jenes sein Urtheil zwar streng, doch nicht ungerecht war: so ist dagegen auch gar nicht zu verkennen, dass mehre, ernsthafte und komische Stücke dieser *Weinlese* den wahren Meister, durch Natur, Einsicht und Bildung, zeigen. Er wünschte, je öfter er den Beyfall erfuhr, den diese Jugendarbeit auf deutschen Bühnen fand, je mehr sie durch seine spätern, gediegenern zu verdrängen, und wir dürfen sagen, dass wir diesen gerechten und dem Publicum vortheilhaften Wunsch nach Möglichkeit zu befördern suchten: es war aber, bey den bekannten, in solcher Hinsicht elenden Verhältnissen fast aller deutschen Operngesellschaften, vergebens. Solche, und noch gar viele andere ungünstige Verhältnisse konnten durch die oftmals laut bezeigte Gnade seines verehrten Königs und durch die Achtung seiner Mitbürger, in ihrem Einflusse auf den reizbaren, ehrliebenden, und mit mannigfachen Sorgen kämpfenden Mann zwar gemildert, doch nicht ganz aufgehoben werden. Ueberhaupt, indem wir sein Leben, so weit es uns bekannt, jetzt von neuem übersehen, wissen wir kaum, ob wir, da er nun ruhet, mehr die musikal. Welt um ihn, oder mehr ihn um der musikalischen Welt willen beklagen sollen.

Den ersten Unterricht in Wissenschaften und Musik erhielt K. im Hause seines Vaters, des Musikdirectors zu Lübeck. Er sollte sich nicht ganz der Kunst, sondern den Wissenschaften widmen; so war sein Lebensplan auf Schulen und dann zu Kiel auf der Universität ihm vorgezeichnet: Talente und Neigung behielten aber die Oberhand, und er gab sich dem hin, wozu sie ihn zogen. Er war schon als Student in Kiel wegen seines trefflichen Klavierspiels, (besonders in der freyen Phantasie,) seiner grossen Fertigkeit im Partiturlesen, und seiner gründlichen Einsichten in die Composition, berühmt: doch dieser Ruhm war auch alles, was er mit diesen Vorzügen erlangte; um leben zu können, wendete er sich nach Kopenhagen. Auch da fand er grossen Beyfall, arbeitete vieles, dessen Werth man ebenfalls anerkannte; damit hatte es aber auch hier sein Bewenden, und nicht einmal die Stelle eines Accompagnisten beym Orchester, um die er sich bewarb, konnte er erlangen. Auch hier musste er blos durch, meistens sehr gering bezahlte Informationen seinen nöthigsten Unterhalt gewinnen. Der hochverdiente Schulz, der 1787 als Kapellm. nach Kopenhagen berufen ward, lernte ihn kennen, hochachten, lieben; er förderte seine Studien, veranlasste ihn zur Composition des *Holger Danske* (Oberon), von Baggesen gedichtet, verwendete sich für ihn, da diese Oper nicht nur ausgezeichnet ausfiel, sondern auch wirklich ausgezeichnet wurde, obgleich man in Deutschland lieber den geistarm-lärmenden wranitzkischen *Oberon* gab: es war aber wieder vergebens, und K. musste, nach wie vor, den ganzen Tag informiren, um leben zu können. Endlich riss er sich heraus und ging auf gut Glück nach Berlin (1790). Reichardt erkannte, achtete, liebte ihn, und interessirte sich — damals selbst in bedeutender Gunst — für ihn aufs lebhafteste, indem er ihn freylich zugleich mannigfach benutzte: aber auch hier wollte das Glück ihm nicht wohl, bis ihm endlich die Stelle eines Musikdirectors an dem neuerrichteten Theater in Frankfurt (mit 900 Gulden, und sehr vieler, auch sehr beschwerlicher und erschwerter Arbeit) zu Theil ward. Mit Freuden ging er dahin, heyrathete die, als Sängerin, sehr vortheilhaft bekannte Zucherini, schrieb sein, meist locales *Winzerfest*, und fand damit grossen Beyfall: daneben aber auch genügende Veranlassung, seine Stelle nicht lange darauf mit einer ähnlichen, am Theater in Prag zu vertauschen. Auch hier fand er gute Aufnahme, aber auch viele Schwierigkeiten: um so werther war ihm der Ruf (1795) zur Kapellmeisterstelle in Kopenhagen, welche der würdige Schulz Kränklichkeit halben niederlegte, und wobey diesem vom König die Auszeichnung ward, seinen Nachfolger selbst vorschlagen zu dürfen. K. fand, wie schon erwähnt, in Kopenhagen alle die Anerkennung seiner Verdienste, und für seine Arbeiten alle die Empfänglichkeit, Achtsamkeit, und bürgerliche Auszeichnung, die er sich wünschen konnte: aber, unter alle dem Unglück, das bekanntlich seit ohngefähr zwey Decennien jenes Reich und seine ruhmwürdige Hauptstadt betroffen, mitleidend, und auch sonst von gar manchen Seiten beengt, wurde ihm sein Leben nie leicht, und er wol selten wahrhaft glücklich, ausser wenn er, durch seine Kunst begeistert, sich und die Welt vergass.

Seine Werke sind in dem, ihm gewidmeten Artikel des neuen gerberschen *Tonkünstlerlexikons* ziemlich, und die grössern in einem frühern Aufsatz dies. musikal. Zeit. ganz vollständig, und hier auch mit näherer Beschreibung angegeben:

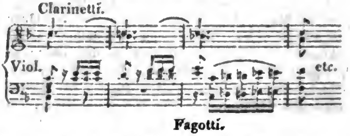
Digitized by Google

so dass wir nicht nöthig haben, diese Angabe zu wiederholen.

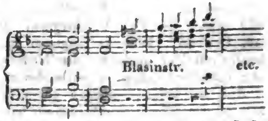
Nachrichten.

Mayland. Fortsetzung aus der 10ten No. Die *Stagione teatrale del carnevale* ist in Italien die interessanteste, denn fast jedes kleine Städtchen hat, so zu sagen, seine Opern, Ballets etc.; daher ist auch jeder Hauptposttag nach Weihnachten in musikal. Hinsicht der ergiebigste fürs respective Aerarium, denn jeder Compositeur, jeder Sänger, jeder Tänzer, jeder Theatermaler etc., stattet da seinen Freunden und Bekannten Bericht ab, welche Aufnahme er gefunden habe. Da schreiben denn auch die Hrn. Tänzer gewöhnlich zum Nachtheil der Oper. — Man hat die Bemerkung gemacht, dass diesen Carneval mehre, selbst bedeutende Städte in Italien *keine* Oper, sondern Schauspiel haben. In der That befinden sich gegenwärtig in Mayland und in Bologna gegen hundert Individuen, als: prime Donne, Tenoristen, Buffi etc. (freylich nicht von den besten) ohne Anstellung, welche vergangenes Jahr alle ihre Theater hatten. — Mad. Marconi-Schönberger ist nun wirklich für künftigen Carneval 1818 um eine sehr schöne Summe für unser grosses Theater alla Scala engagirt worden. — In der vierten Akademie, welche Mad. Catalani verwichenen Decemb. hier gab, hiess es unter anderm auf dem Zettel: Duetto: *Che soave zeffiretto* etc. del Sig. maestro Mozart, cantato dalle signore Catalani e Corri (bekanntlich Miss Corri, ihre Schülerin); einige, in der ital. Rechtschreibung nicht sehr bewanderte Zuhörer fragten zu Ende dieses Duetts, wo denn die Chöre geblieben wären? — Unter den seit einiger Zeit hier periodisch erscheinenden *Vite e ritratti di uomini illustri*, befindet sich auch Mozart, und zwar unter dem Namen *Johann*, welches mit der beygefügten kurzen, sehr oberflächlichen und unvollkommnen Lebensbeschreibung dieses unvergesslichen Mannes in harmonischem Einklange steht. — Die berühmte Grassini, einige Stunden von hier, aus Varese gebürtig, befindet sich noch immer in Mayland; letzthin sang sie im Liebhaberconcert der sogenannten, bereits in Ihren Blättern angezeigten *società del giardino*, mit grossem Beyfall.

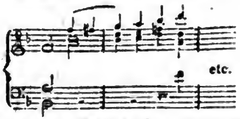
— Der *Clemenza di Tito* zu Liebe vermehrte man letzthin das Orchester um einen zweyten Fagott, wodurch dasselbe, die Pauken abgerechnet, in dieser Oper vollständig war. Charakteristisch ist auch folgender kleine Zug. Als es in der Probe zur *Clemenza* zu jener Stelle im 2ten Chor in F kam:



wo Titus nämlich den Gesang endigt und der Chor aufs neue einfällt, da war man der Meynung, für's Publicum wäre es keineswegs rathsam, diese Stelle so zu lassen, und beschloss daher, dass die Klarinetten im 2ten Takte $\overset{d}{h}$ anstatt $\overset{c}{h}$ blasen sollten. Die Sachverständigen sahen wol, dass aus dieser seynsollenden Verbesserung zwischen der Ober- und Unterstimme reine Octaven entstanden: den schlimmsten Fehler hat aber wol Niemand bemerkt; den nämlich, dass man hier das *legato* und das gleichförmige *piano* nicht recht beobachtet und dadurch jene Secunden zu sehr markirt hatte. Auf ähnliche Weise hielt man vergangenes Frühjahr, als man hier die *Zauberflöte* zum erstenmale gab, und auf jene Stelle des Marsches zu Anfang des 2ten Acts kam:



den Sprung von F nach Fis für sehr bedenklich, und verbesserte ihn auf folgende Weise:



— Dass manches Tempo eines Opernsatzes erst in den Theaterproben genau bestimmt werden

Digitized by Google

könne, und dass grosse und kleine Theater hierin zuweilen einen wesentlichen Unterschied machen, mag seine Richtigkeit haben: gelten kann aber keineswegs im Allgemeinen der Machtspruch, den neulich ein berühmter ital. Sänger hier aufstellte: *Il maestro deve comporre la musica, ed il cantante indicarne il tempo.* — Bekanntlich sind hier in Mayland in jeder Hauptprobe der Oper die Sänger schon wie in der Vorstellung selbst gekleidet, und gewöhnlich giebt es da viele neugierige Zuhörer, die alle mögliche Mittel suchen, eingelassen zu werden. Als letzthin in der Hauptprobe das Orchester im Recitativ des *Titus*, im 2ten Act der Oper gleiches Namens, gefehlt hatte: so ersuchte der erste Violinist Hrn. Ronconi, welcher die Rolle des Titus spielte, er möchte gefälligst noch einmal anfangen; dieser hielt sogleich still und gab ihm etwas naiv zur Antwort: *Quantunque Imperatore, sto alla vostra ubbidienza.* — Einige Zuhörer in der *Clemenza di Tito* äusserten nach dem Ende des zweyten Acts, Mozart hätte doch auch vieles von andern Meistern entlehnt, und citirten einige Opern, woraus er mehre Stellen genommen. Als man ihnen aber sagte, diese Opern wären erst von gestern her, der *Titus* 25 Jahr alt, und Mozart eben so lange unter den Todten; so wurde die Sache freylich anders. — Vermöge höhern Befehls ist die Direction des hiesigen grossen Theaters alla Scala verpflichtet, die Originalpartitur jeder für dies Theater neu componirten Oper nach beendigter Aufführung derselben dem hiesigen k. k. Conservatorio abzuliefern, wo sie der musikal. Bibliothek für immer einverleibt wird. — Hr. Valabregues, Gemal der Mad. Catalani, lobte vergangenen Dec. in einer Gesellschaft hier ungemein den biedern Charakter der deutschen Nation, äusserte aber zugleich dabey, dass sie keinen einzigen guten Sänger, keine einzige gute Sängerin aufzuweisen habe; als er hinzusetzte: Nous autres (die Franzosen) sommes pour la danse, les italiens pour la musique vocale, et les allemands pour la musique instrumentale — antwortete Jemand: er gäbe zu, dass Italien die Schule des Gesanges wäre; allein man könne doch auch nicht leugnen, dass Gluck, Mozart, Weigl, Mayer, Winter etc. eben so gut für Vocalmusik, als die Italiener geschrieben hätten. Da ging's denn los, und Hr. V. machte die Bemerkung, dass seine Gemalin nie in Mozarts *Figaro* Glück machte; Beweises genug, dass Mozart nicht gut für den Gesang geschrieben habe (!) Aber, die Wahrheit zu gestehen, fuhr er nach einer Pause fort, auch in Cimarosa's *Orazj e Curiazj* gefiel sie nicht am besten; „und für sie ist keine Musik besser geeignet, als die von Puccita und Portogallo.“ Nach dieser letzten Aeusserung, die, als eine gar zu auffallende Naivetät ohne Erwiederung blieb, bemerkte er noch, dass Mozart im Grunde nicht gut für den Gesang schreiben *gekonnt*, weil er mit keinem guten Sänger zu thun gehabt. Schade, dass er nicht mehr lebe, um die Bekanntschaft der Mad. Catalani zu machen: dann würde er gewiss recht gut für den Gesang schreiben lernen. Nachdem Hr. Valabregues auch dies von sich gegeben, schwieg alles, und das Gespräch lenkte sich auf einen andern Gegenstand. —

Berichtigungen. Im 18ten Jahrg. der musik. Zeit. v. Jahre 1816 lese man, in No. 13, S. 211, Z. 4 und 5, Lessings bekannte Fabel; in No. 43, S. 740, Z. 26, soll es heissen: aus Casal-Monferrato.

Verzeichnis der von Hrn. Rossini bis Ende 1816 *componirten Opern und Oratorien.*

Da man Rossini's Opern gegenwärtig auch in Deutschland zu geben anfängt, und dieser junge Compositeur wenigstens vor einigen Jahren in Italien grosses Aufsehen erregte: so mag gegenwärtiges Verzeichnis in Ihren Blättern einen Platz einnehmen. Eine etwas nähere Auskunft über diesen Künstler finden Ihre Leser in dieser musik. Zeitung No. 15, v. J. 1814. Hier folgt das Verzeichnis:

Opere serie: Demetrio e Polibio (für Bologna) — *Tancredi* (für Venedig) — *Aureliano in Palmira* (für Mayland) — *Sigismondo* (für Venedig) — *Elisabetta, regina d' Inghilterra* (für Neapel) — *Otello* (für Neapel).

Opere buffe. La pietra del paragone (für Mayland) — *L'Italiana in Algeri* (für Venedig) — *Il turco in Italia* (für Mayland) — *Dorlisca e Torwaldo* — *Il barbiere di Seviglia* (beyde für Rom) — *La gazzetta, ossia il matrimonio per concorso* (für Neapel).

Farse. La cambiale — *L'inganno felice* (letzte in Venedig.)

Oratorio. Ciro in Babilonia (für Venedig.

Tancredi wird für eine seiner schönsten Opern gehalten. Unter den opere buffe sind, la

pietra del paragone und *L'Italiana in Algeri* die bessern.

Verzeichnis der von Hrn. Kapellm. Franz Dussek, componirten Opern.

Zu dem, was über diesen talentvollen Künstler in der musikal. Zeit., No. 29, v. J. 1816 gesagt wurde, ist noch anzumerken, dass er fast alle Instrumente fertig spielt.

Opere buffe. La caffettiera di Spirito — Il fortunato successo — La feudataria — L' Impostore — Voglia di dote e non di moglie — Il trombetta — Matrimonio e divorzio in un sol giorno.

Opera seria. Roma salvata.

Farse. Il fortunato successo — L'incantesimo — La ferita mortale — L'ombra, ossia il ravedimento.

Ueberdies hat Hr. D. einige Kirchen- und Instrumentalmusik geliefert.

Fortsetzung der gebräuchlichsten Redensarten vom italien. Theater.

Andar a terra. L'opera è andata a terra, heisst: die Oper ist durchgefallen.

Maestro, buffo etc. di cartello, will so viel sagen, als: ein Compositeur, ein Buffo etc. von Ruf.

Musico heisst der Castratsänger. Um das Wort „Musiker" zu bezeichnen, sagt man professore, dilettante, virtuoso di musica.

Serata a beneficio del tenore etc. die Einnahme zum Vortheil des Tenoristen etc.

Ira di Dio sagt man von einem musikal. Stücke, welches den Ohren wehethut; man bedient sich dieses Ausdrucks wol auch bey sehr schlechten Sängern.

Musica filosofica, heisst im gemeinen Leben eine sehr gut gedachte und ausgearbeitete Musik, die aber auf dem Theater keinen Effect macht. Der Italiener braucht es zuweilen spottweise von der deutschen Musik: macht aber dergleichen Musik doch grossen Effect auf dem Theater, so hört man selbst den Italiener die „Philosophie" dieser Musik anrühmen, wie es z. B. letzthin im mozartischen Finale der *Clemenza di Tito* der Fall war, wo viele auch schrien: *che filosofia*!

Ballo, balletto. Das grosse Ballet, welches in Italien, in einigen grossen Städten zwischen beyden Acten der Oper gegeben wird, heisst *ballo*; das kleine Ballet hingegen, welches zu Ende der Oper zu sehen ist, heisst *balletto.*

Aria di baule. Fast alle, besonders die minder guten ital. Sängerinnen, zuweilen auch Sänger, haben ihre *arie di baule*, (Kofferarien, d. h. die sie auf der Reise mit sich führen,) nämlich jene Stücke, worin sie vorzüglich glänzen, und welche sie nach Belieben in eine Oper einlegen.

Voce bianca nennt man gewöhnlich in Italien die Sopranstimme.

Broccolo. Diesen Titel geben die Italiener spottweise dem Hrn. Gemal einer prima donna. (Deutsch würde man ihn nöthigenfalls wol nicht durch „Kohlherzchen", sondern „Krautköpfchen, zu geben haben.)

Professore di musica. So heisst, wer die Musik als Profession ausübt, er mag nun geschickt, oder nicht geschickt seyn. Hr. Riganti, ehemals zweyter Klarinettist auf einem hiesigen kleinen Theater und dermalen erster Musiker bey einem piemontesischen Regimente, kündigte letzthin in der genueser Zeitung eine grosse militairische, musikal. Akademie an, die aus *achtzig Professoren* bestand, und äusserte dabey, dass die wiener Zeitung einmal grossgethan, eine ähnliche Akademie von achtzig Professoren ankünden zu können, als wenn Wien allein das zu thun im Stande wäre, da doch Genua gegenwärtig sich ebenfalls in so glücklichen Umständen befinde. Die Leser merken wol, dass sich Hr. Riganti um eine Null verschrieben hatte, und dass es, bey Wien, statt 80, 800 heissen müsse.

(Wird fortgesetzt.)

Diesjährige Carnevalsopern in den übrigen Städten Italiens, theils nach Privatnachrichten, theils aus öffentlichen Blättern.

(Alle hier genannte Opern, von welchen nicht ausdrücklich angemerkt wird, sie seyen neu, sind ältere. Ich erinnere nochmals dass *fiasco* bezeichnet, die Oper habe missfallen: *fiascone* hingegen, sie sey gänzlich durchgefallen.)

Neapel. Am 2ten Januar gab man im teatro de' Fiorentini mit vielem Beyfall die neue Oper, *Paolo e Virginia*, von Guglielmi, dem Sohn, Kapellm. der Erzherzogin Beatrix, Herzogin von Massa und Carrara. Die neapolitaner Zeitung hebt Hrn. G. in den Himmel; meynt, man habe sich durch diese neue Oper in die Zeiten

Digitized by Google

eines Piccini, Cimarosa, Paisiello, versetzt etc. Wir kennen die frühern ärmlichen Compositionen dieses Meisters hinlänglich, und zweifeln daher sehr, dass er auf einmal etwas Grosses geliefert habe. — Am 12ten Januar, als dem Geburtstag des Königs, wurde das neue Theater, St. Carlo, mit einer Cantata vom Kapellm. Sim. Mayer (wenn ich nicht irre, *Il sogno di Partenope* betitelt) und mit dem grossen Ballet, *Cendrillon*, von Duport, eröffnet. Der Hof und eine grosse Anzahl Einheimischer und Fremder waren zugegen, und das reich beleuchtete Theater gewährte einen frappanten Anblick. Aus allen eingegangenen, zuverlässigern, öffentlichen und Privatnachrichten erhellt im Allgemeinen, dass nicht allein die Cantata und das Ballet, sondern auch das Theater selbst, nach dem ital. Ausdrucke *fiasco* gemacht hat. Insbesondere kann ich mit der Versicherung, man dürfe sich darauf verlassen, was auch einige andere Zeitungen aus begreiflichen Ursachen anders melden, folgendes Wesentliche herausheben. Der Theatersaal ist im Ganzen prachtvoll und überraschend ausgefallen; doch fand man die Verzierungen etwas im alten Styl und schwerfällig, die Hofloge einer Orgel, das Theater selbst einem Mönchchore ähnlich, und (was die Hauptsache) in akustischer Hinsicht verunglückt. (*Gli ornati sono antichi e pesanti, il palco del Rè rassomiglia ad un organo, il teatro è sordo, e sembra un coro de' frati*). Die Malereyen sind im Ganzen misslungen. Der Redoutensaal zeichnet sich in nichts aus, und das Kaffeehaus ist eben nicht elegant. Die Logen haben keine Vorzimmerchen (*camerini*) wie die mayländer, und sind deren 14 an jeder Seite (im mayländer grossen Theater sind 18 Logen an jeder Seite). Die Treppen sind gross und bequem. Uebrigens scheint das neue Theater St. Carlo beym ersten Anblick von der Grösse des mayländer Theaters alla Scala: hat aber kein so grosses Proscenium, wie dies. Für das Auge sind sowol die Decorationen, als die Kleider, sehr schlecht ausgefallen, und standen hierin den mayländern weit nach. Die Cantata und das Ballet machten, wie gesagt, *fiasco*, und am dritten Abend der Vorstellung war das Theater leer. Die Sänger waren: die Colbrand, die Cannonici, und Hr. David, d. Sohn: also nicht vom ersten Rang. Die Tänzerinnen waren durchgehends mittelmässig. Bey all diesem Unglücke war denn doch etwas, das ungemein gefiel; nämlich ein im Ballet vorkommendes Manoeuvre, welches eine Abtheilung der in Neapel garnisonirenden östreichischen Cavallerie meisterhaft ausführte. — In der ersten Vorstellung sollen in der Theaterkasse ungefähr 6000 neapolit. Ducati (etwa eben so viel Thaler) eingegangen seyn. Das mayländer grosse Theater alla Scala bleibt also noch immer Rival des Theaters St. Carlo in Neapel, und übertrifft dasselbe noch in mancher Hinsicht. — Crescentini ist in der Mitte des Jan. in Neapel angekommen; es heisst, er werde auf dem teatro St. Carlo auftreten.

Rom. Eine Gesellschaft gab anfänglich auf dem teatro Argentina Rossini's *Tancredi*, vermuthlich sehr schlecht, denn die Oper fiel gänzlich durch. Eine andere Gesellschaft, deren Hauptsänger die rühmlichst bekannte Marconi-Schönberger, die Sig.a Borroni und der Tenorist Bolognesi sind, gaben hierauf den *Quinto Fabio* von Nicolini mit sehr vielem Beyfall. Oeffentliche und Privatnachrichten stimmen überein, dass die Marconi-Schönberger, durch ihr treffliches Spiel und ihren meisterhaften Gesang alle Zuhörer entzückte, und besonders durch ein Rondo im 2ten Act tief rührte. Man rief sie drey Abende hinter einander mit rauschendem Beyfalle hervor. Dies wäre nun, nach der berühmten Häser, die zweyte deutsche Sängerin, welche auf dem Theater zu Rom den Sieg über die andern Sänger davonträgt. Zur zweyten Oper bestimmte man die *Polissena*, welche neu componirt werden sollte. Im teatro Valle gab man eine neue Op. buffa von Romani, *Il qui pro quo* betitelt. Die aus mehren andern Opern zusammengestoppelte Musik soll ziemlich gefallen; die prima Donna, Giorgi, und der bekannte Buffo, Verni, werden gerühmt. Rossini componirt die 2te Op. buffa für dieses Theater neu. Im teatro d' Apollo, *Tordinona* genannt, giebt man ebenfalls eine neue Op. buffa: *la dama soldato.* Die Musik, von einem gewissen Rotini, ist ein elendes Machwerk; die prima Donna, Dandini, wird gelobt. Hr. Spohr befand sich Anfangs Jan. noch in Rom. Er hat daselbst ein Concert mit sehr vielem Beyfalle gegeben.

Bologna. Die neue Oper, *Clato*, von Generali, machte fiasco.

Fermo. Hier gab man Mayers *Ginevra di Scozia.*

Digitized by Google

Ascoli. Die prima donna, Francesca Pär, nebst den Sängerinnen Campitelli und Aquisti, fanden in Paers *Agnese* Beyfall.

Cesena. Die prima donna, Casalini, missfiel gänzlich in der orlandischen Oper, *Il qui pro quo*, und musste durch die prima donna, Sansterre, ersetzt werden.

Florenz. Die Op. seria *Evellina*, v. *Coccia*, machte fiasco; es sang in derselben die Familie Mombelli. Im teatro nuovo gab man den *Corradino* von Pavesi, worin die ältere Campagnoli, von Leipzig, besonders wegen ihrer guten, gesunden Stimme, gefallen hat. Die florentin. Zeit. rühmt auch ihre Methode, und entschuldigt ihren Dialekt, als einer Ausländerin.

Livorno. Rossini's Op. buffa, *L'Italiana in Algeri*, gefiel nicht sonderlich. Ein besseres Schicksal hatte die darauf folgende Opera buffa, *Ser Mercantonio*, von Pavesi. Die Marcolini hatte sehr vielen Beyfall. Hr. Parlamagni konnte in der ersten Vorstellung Unpässlichkeit halber nicht mitsingen.

Parma. I. M. die Herzogin, Maria Luigia, unterstützte gegenwärtigen Carneval das dasige Theater mit der bedeutenden Summe von 20,000 Franken. Die erste Oper, *Antaserse* von Portogallo, machte fiasco; die zweyte, *Didone* von Pär, gefiel, und die beyden prime donne, Manfredini und Ekhardt, fanden Beyfall.

Piacenza. Die rossinische Op. buffa, *La pietra del paragone*, fiel, der Sänger wegen, gänzlich durch. Der dasige Impresario kam eiligst nach Mayland und engagirte die prima donna Asti, den Buffo Boticelli und den Tenoristen Schira. Man gab zur zweyten Oper den *Don Papirio* von Guglielmi, und zur dritten bestimmte man Weigls *principessa d' Amalfi*.

Turin. Il trionfo di Berenice, neue Op. seria von Soliva, machte *fiasco*. Die prima donna, Belloc, konnte in der ersten Vorstellung Unpässlichkeit halber nicht auftreten, und musste durch ein Supplement ersetzt werden. Die andern Sänger waren: der Castrat Velluti und der Tenorist Bonoldi. Man schrieb den Unfall dieser Oper dem Mangel der Belloc zu; allein mehre Briefe aus Turin sprechen ganz und gar nicht günstig von dieser neuen Musik selbst. Ueber die zweyte neue Oper, *Abradate e Dircea*, vom Abt Bonfichi, sind bis heute noch keine sichern Nachrichten eingegangen. Das neue Ballet von Garzia, *Federico Rè di Prussia*, wurde nach der ersten Vorstellung politischer Ursachen wegen verboten, und zwar, wie man sagt, auf Ansuchen des dasigen preuss. Gesandten.

Genua. Die Op. seria, *Elisabetta, regina d' Inghilterra* von Pavesi gefiel. Man lobt die Sängerinnen, Ronzi und Marchesi, (letzte als Mann gekleidet) und den Tenoristen Monelli.

Brescia. Generali's Op. buffa, *La contessa di colle erbose*, machte fiasco.

Bergamo. Dieselbe Oper machte auch hier fiasco. Um nun diesem Unfall abzuhelfen, entschloss sich der siebenzigjährige, daselbst lebende, einst sehr berühmte Tenorist, David, das Theater seiner Vaterstadt abermals zu betreten. Allgemein heisst es, dass er in der mayrschen Oper, *I misteri d' Eleusini*, furore macht.

Verona. Die *Griselda* von Pär soll fiasco gemacht haben. Es sangen darin die prima donna, Cantarelli, der Tenorist Gentili und der buffo Ranfanga.

Cremona. Die rossinische Oper, *L'Italiana in Algeri*, machte fiasco.

Triest. Dieselbe Oper machte auch hier fiasco. Die zweyte, *L'amico dell' uomo*, von Farinelli, gefiel. Die prima donna, Sala, und der Buffo, Bassi, werden gerühmt.

Mantova. Rossini's Op. buffa, *Il turco in Italia*, gefiel ziemlich.

Como. Hier gab man die opera buffa, *Il trombetta*, von Dusseck.

Venedig. Im teatro alla Fenice gab man die neue Op. seria von Pavesi, *Le danaidi romane*, mit vielem Beyfall. Man lobt die beyden prime Donne, Malanotte und Fabre, nebst dem Tenoristen, Bianchi. Von der zweyten neuen Op. seria des Hrn. Kapellm.s Basily verlautet noch nichts. Im teatro St. Moisè gab man anfänglich eine neue Op. buffa von Coccia, *Claudina in Torino*, welche gefallen haben soll. Die Pesaroni, Contraltistin, und der brave Buffo, Zamboni, werden gerühmt. Die zweyte neue Op. buffa, *La donna di Bessarabia* von Farinelli, machte einen fiascone. Die dritte, ebenfalls neue Op. buffa, *L'avventuriere*, von einem gewissen Riccardi, einem angehenden Compositeur, scheint nicht besonders gut aufgenommen worden zu seyn: doch findet man einige gute Stücke in dieser, der ersten Oper des Hrn. Riccardi.

Mad. Catalani bereist seit einem Monate mehre Städte der Lombardey. Sie gab Concerte in Bergamo,

Digitized by Google

Brescia und Mantova, und fand in diesen kleinern Orten vielen Beyfall. Man sagt, sie werde sich über Venedig nach Wien begeben.

Fulda. Der hiesige öffentl. Lehrer d. Tonk. am Gymnasium, Hr. Henkel, und der Director des Musikchors am hier garnisonirenden Regimente, Hr. Egeling, hatten sich zur Unternehmung einer Concertanstalt verbunden, welche den 24sten Nov. 1816 die erste, und seitdem bis zum 4ten Febr. 1817 sechs Abendunterhaltungen gegeben hat. Wir sagen beyden achtbaren Männern Dank für manches Vergnügen, das sie uns an diesen Abenden, theils durch gute Auswahl der Stücke, theils durch eine so gelungene Ausführung derselben, als bey den freylich sehr mässigen Mitteln, die ihnen zur Hand sind, zu verlangen war; und thun dies um so mehr, da ihr Gewinn, ohngeachtet die Concerte reichlich besucht wurden, nur gering seyn kann. Die kurhess. Regimentsmusiker, im Orchester angestellt, zeigen sich brav. Im Gesange zeichnete sich vornämlich Dem. J. Thomas aus. Ein fremder Virtuos auf der Posaune, Hr. Schmitt, fand und verdiente vielen Beyfall. Anderes Einzelne anzuführen, erlauben wir uns nicht, da diese Concerte zwar am Orte selbst gewiss nicht ohne guten Einfluss sind, auf auswärtigen aber nicht Anspruch machen und machen können.

Kurze Anzeige.

Liebesschwur, vierstimmiger Gesang für Sopran, Alt, Tenor und Bass mit Klavierbegl., von Karl Wagner, grossherzogl. hess. Hofkapellm. No. III der vierstim. Ges. Mainz, bey B. Schott. (Pr. 1 Flor.)

Wein, vierst. Ges., wie oben, No. IV der verst. Ges.

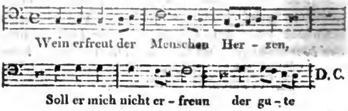
Das Erscheinen der zwey ersten Nummern dieser Gesänge hat Ref. in No. 52 dies. Zeit. v. 1816 mit verdientem Lobe angezeigt, und mit Vergnügen meldet er hier die Fortsetzung. Die hier gelieferten Gesänge sind an Gehalt jenen gleich. Dem, No. III, möchte Ref. einen andern, mehr ansprechenden Text unterlegen, welcher der kunstreichen und 12 Seiten langen Durchführung würdiger wäre. Ansprechender ist der Text von No. IV, wo 4 Solostimmen die Frage durchführen:

> Wein erfreut des Menschen Herzen;
> Soll er mich nicht erfreun,
> Der gute Wein?

und ein Chor antwortet:

> Ja, er soll dich stets erfreun etc.

Auch hier, wie bey den frühern Nummern, hat Hr. W., der eine unversiegbare Quelle contrapunktischen Reichthums in sich trägt, als Zugabe zu jedem Gesang einen, aus dessen Hauptthema gebildeten Kanon zur Titel-Vignette beygefügt, von denen ich den einen (der nun eben ein siebenstimmiger Räthselkanon ist) hier abschreibe:



Mögen diese wenigen Zeilen die Freunde vierst. Gesanges veranlassen, diese artigen und doch streng kunstgerechten Gesänge in ihre musikal. Zirkel einzuführen! —

Es sey bey dieser Gelegenheit zu erwähnen erlaubt, dass Hr. Hofkapellm. Wagner aus den Händen Sr. kön. Hoheit, des Grossherzogs von Hessen und bey Rhein, das Ritterkreuz des hessis. Verdienstordens empfangen hat; ein neuer, schöner und gewiss für jeden Künstler und Kunstfreund höchst erfreulicher Beweis, wie sehr dieser, auch als Kunstfreund und *Kunstkenner* so allgemein verehrte Fürst das wahre Verdienst zu belohnen und zu ermuntern weis.

Gottfried Weber.

Wiederholte Klagen über verspäteten Eingang dieser Zeitung, nicht nur an fernen, sondern selbst an nahgelegenen Orten, veranlassen uns, auch die Versicherung zu wiederholen, dass dies Blatt nicht nur, ohne Ausnahme, regelmässig in jeder Woche erscheint, sondern auch von der Verlagshandlung pünktlich versandt wird, an jeder Verzögerung wir mithin unschuldig sind, und die Theilnehmer sich, in solchem Fall, nur an ihre Beauftragten zu halten haben.

Die Redact. u. die Verlagshandl. der musikal. Zeitung.

(Hierzu die musikal. Beylage, No. II.)

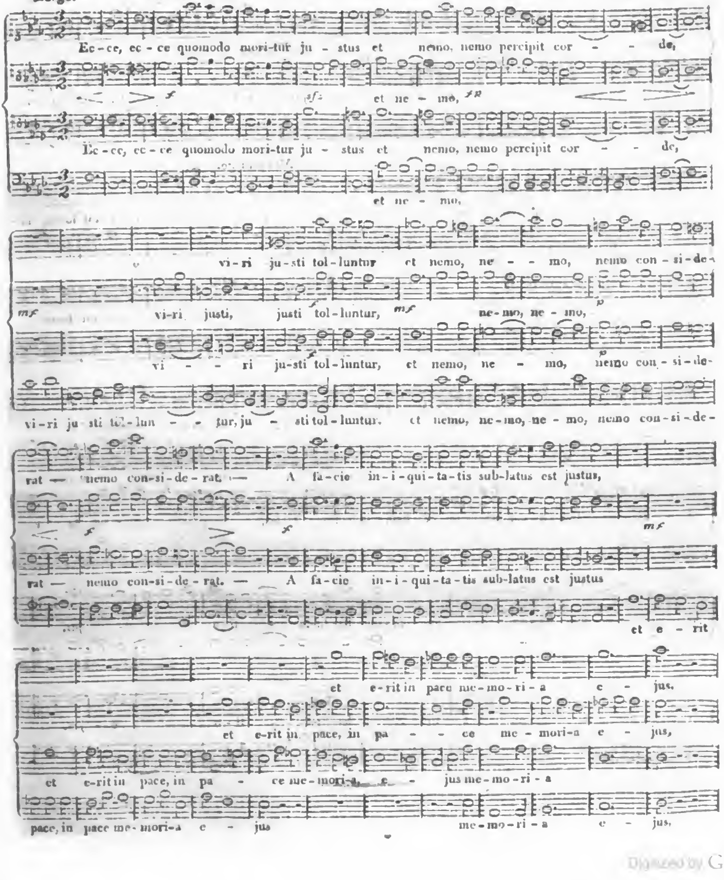
LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

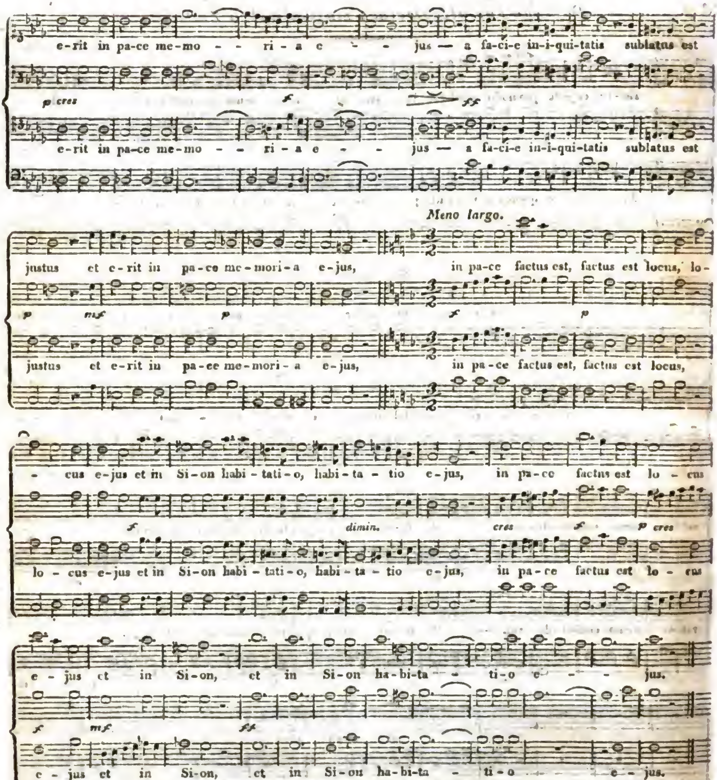
N° 2. **Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.**

Ferdinand Hiller.

Largo.



Digitized by Google



Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten März. № 12. 1817.

Ueber die Oper, Undine, nach dem Märchen gleiches Namens von Fried. Baron de la Motte Fouqué selbst bearbeitet, mit Musik von E. T. A. Hoffmann, und zuerst auf dem königl. Theater zu Berlin erschienen.

Als ich den Vorsatz fasste, etwas über dieses schöne Werk öffentlich zu sagen, wandelte unwillkürlich die Form der Anzeigen, Recensionen, oder wie man es immer nennen will, gleichen Zweckes, vor meinem Innern vorüber, indem sich mir zugleich vergegenwärtigte, wie ungemein schwierig es sey, ein bestimmtes Bild des beurtheilten Gegenstandes durch sie zu erhalten; oder etwas dem Eindrucke ähnliches, den das Werk zu machen fähig ist. Es schien mir dabey fast immer, entweder auf die gewöhnlichen Gesellschaftsurtheile hinauszulaufen, wo ohne weitere Beweisführung eine Partey es gut, die andere schlecht findet, die gemässigtere es weder verwirft noch erhebt, und alles nur Gewicht und Glaubwürdigkeit durch die Persönlichkeit des Beurtheilers und das ihm wieder partiell geschenkte Vertrauen erhält; oder — es schien mir in kleine Theilchen aufgelöst zu zerstieben, liess es sich ein in die Einzelnheiten des musikal. Baues in technischer Hinsicht, bey so grossen Werken, die nicht sogleich in jedermanns Hände kommen können. Die grössten Wirkungen und Schönheiten gehen nur aus der Art ihrer Auf- und Zusammenstellung hervor; verlieren meist immer einzeln herausgehoben ihre ganze Eigenthümlichkeit, ja, zeugen oft scheinbar wider sich selbst, indem sie, so allein betrachtet, fast bedeutungslos werden. Ihr wahres organisch-verbundenes Zusammenleben mit dem Uebrigen, vermag doch auch die lebendigste Beschreibung nur höchst selten ganz fühlbar zu machen. Es versteht sich von selbst, dass diese Meynung auch vielfältiger Beschränkung unterliegt, und namentlich bey schon allgemein verbreiteten Kunstwerken, deren Bau und Structur zu zergliedern, nur heilbringend für die Belehrung-Suchenden seyn kann. In vorliegendem Falle aber, wo es blos Zweck ist, das Publicum auf ein Werk aufmerksam zu machen, indem man die geistige Region anzudeuten sucht, in der es sich bewegt, und die Gestalt, die der Componist ihm verliehen hat, in bezeichnenden Umrissen darstellen will, scheint es mir nothwendig erst auseinander zu setzen, wie der Beurtheiler selbst sehe, glaube, und denke, woraus dann leicht das Resultat für Jeden zu ziehen ist, in wiefern er seinen hieraus entspringenden Urtheilen beypflichten könne. In dieser Hinsicht glaube ich das folgende Bruchstück aus einer grössern Arbeit von mir *), noch der eigentlichen Anzeige der Oper voranschicken zu müssen, weil es auch überdies die Gestaltung der Oper *Undine* grösstentheils ausspricht. —

Um ein sich in der Zeit bewegendes Kunstwerk richtig zu beurtheilen, wird jene ruhige, unbefangene Stimmung erfordert, die, jeder Art des Eindrucks empfänglich, sorgfältig vor bestimmter Meynung oder Richtung des Gefühls bewahrt seyn soll; ein gewisses Aufschliessen der Seele für den behandelten Stoff ausgenommen. Nur so ist dem Künstler die reine Gewalt über unser Gemüth gegeben, es mit Seinen Gefühlen und Gestalten fortzuziehen in die Welt, die Er geschaffen, und in welcher Er, ein mächtiger Herrscher aller leidenschaftlichen Erregung, uns mit Ihm, und durch Ihn, Schmerz, Lust, Grauen, Freude, Hoffnung und Liebe empfinden lässt. Sehr bald und klar wird es sich dann beweisen, ob er

*) Künstlerleben.

Digitized by Google

im Stande wär, ein grosses Gebilde, das wir bleibend im Herzen tragen, zu erschaffen, oder ob Er, nur von unstät wandelnden Geistesblitzen zusammengesetzt, uns Einzelnes liebgewinnen und das Ganze darüber vergessen liess.

In keiner Art von Kunstwerken ist dieses schwieriger zu vermeiden, und daher auch so häufig vorhanden, als in der Oper. Es versteht sich von selbst, dass ich von *der* Oper spreche, die der Deutsche will: ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Theile und Beyträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden, und auf gewisse Weise untergehend — eine neue Welt bilden.

Meistens entscheiden einzeln hervorstechende Musikstücke den Beyfall fürs Ganze. Selten verschwinden diese — im Augenblick des Hörens freundlich anregenden Theile — im grossen Allgefühl am Schlusse, wie es eigentlich seyn sollte; denn erst muss man die ganze Gestalt lieb gewinnen, dann bey näherer Vertraulichkeit erfreue man sich der Schönheit der einzelnen Theile, aus denen sie besteht.

Die Natur und das innere Wesen der Oper, aus Ganzen im Ganzen bestehend, gebiert diese grosse Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunst zu überwinden gelang. Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau, als ein selbstständig-organisches, in sich abgeschlossnes Wesen. Doch soll es als Theil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben; doch kann und soll es dabey, (das Ensemble-Stück vornämlich) verschiedene Aussenseiten zugleich zeigend, ein vielfältiger, auf einen Blick zu übersehender Januskopf seyn.

Hierin liegt das grosse, tiefe Geheimniss der Musik, das sich wol fühlen, aber nicht aussprechen lässt; das Wogen und die widerstrebenden Naturen des Zornes und der Liebe, des wonnigen Schmerzes, wo Salamander und Sylphen sich umarmend in einander fliessen, sind hier vereint. Mit einem Worte, was die Liebe dem Menschen, ist die Musik den Künsten und dem Menschen, denn sie ist ja wahrlich die Liebe selbst, die reinste, ätherischste Sprache der Leidenschaften, tausendseitig allen Farbenwechsel derselben in allen Gefühlsarten enthaltend, und doch nur *einmal wahr*, doch von tausend verschieden fühlenden Menschen zugleich zu verstehen.

Diese Wahrheit der musikal. Rede, erscheine sie unter welcher neuen, ungewöhnlichen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihre Rechte. Die Schicksale aller Epochen schaffender oder bezeichnender Kunstwerke beweisen dies hinlänglich und häufig. Es konnte wol z. B. nichts fremdartigeres erscheinen, als Glucks *Schöpfungen* in jener Zeit, wo die italisch-wollüstigen Ton-Meere alle Gemüther überschwemmt und verweichlicht hatten. Wir sind jetzt, auf zwar ganz andre Weise, aber vielleicht nicht weniger gefährlich, daran, in gewissen Kunstirrthümern unterzugehen. Die allwirkenden Zeitumstände haben nur die Extreme, Tod und Lust, als Herrscher aufgeworfen. Niedergedrückt von den Gräueln des Krieges, vertraut geworden mit allem Elende, suchte man nur Erheiterung in den gröblichst aufreizenden Kunstlüsten. Das Theater ward zum Guckkasten, in welchem man gemächlich — die schön-beglückende Gemüths-Unruhe beym wahren Genusse eines Kunstwerkes ängstlich vermeidend — eine Scenen-Reihe vor sich abhaspeln liess; zufrieden, durch triviale Spässe und Melodien gekitzelt worden zu seyn, oder geblendet durch Maschinen-Unfug ohne Zweck und Sinn. Gewohnt im Leben täglich frappirt zu werden, that auch hier nur das Frappante Wirkung. Einer stufenweissen Entwickelung der Leidenschaft, einer geistreich herbeygeführten Steigerung aller Interessen zu folgen, heisst *anspannend*, *langweilig*, und, in der Folge der Unaufmerksamkeit, *unverständlich*. — —

Urtheile, in aller Art sich widersprechend (aus eben berührten Gründen erzeugt) hatte ich über die Oper *Undine* hören müssen. Ich suchte so viel als möglich einer gänzlichen Unbefangenheit theilhaftig zu werden, wenn ich gleich der Erwartung von etwas Bedeutendem mich nicht erwehren konnte, zu welchem auch die Schriften Hrn. Hofmanns vollkommen berechtigen mussten. Wer mit diesem Phantasien-Glut-Strome und tiefem Gemüthe, so Mozarts Geist erfühlen konnte, wie (Erster Theil der Phantasiestücke in Callots Manier) in dem Aufsatz über den *Don Juan* geschehen ist, der kann nichts unbedingt Mittelmässiges leisten; höchstens die Gränze drängen, ja wol umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.

Die Bearbeitung erscheint Ref. als ein dramatisirtes Märchen, in dem wol mancher innere Zusammenhang bestimmter und klarer hätte

Digitized by Google

verdeutlicht werden können. Hr. von Fouqué kannte das Märchen gar zu gut, und da ist denn oft eine Art von Selbsttäuschung möglich, die auch die Andern wissend glaubt. Doch ist es keineswegs unverständlich, wie Viele behaupten wollen.

Desto deutlicher, und klarer in bestimmten Farben und Umrissen hat der Componist die Oper ins Leben treten lassen. Sie ist wirklich *ein Guss*, und Ref. erinnert sich bey oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, Er erregt so gewaltig vom Anfang bis zu Ende das Interesse für die musikal. Entwicklung, dass man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfasst hat und das Einzelne in wahrer Kunst-Unschuld und Bescheidenheit verschwindet.

Mit einer seltenen Entsagung, deren Grösse nur derjenige ganz zu würdigen versteht, der weiss, was es heisst, die Glorie des momentanen Beyfalls zu opfern, hat Hr. Hoffmann es verschmähet, einzelne Tonstücke auf Unkosten der übrigen zu bereichern, welches so leicht ist, wenn man die Aufmerksamkeit auf sie lenkt durch breitere Ausführung und Ausspinnen, als es ihnen eigentlich als Gliedern des Kunstkörpers zukommt. Unaufhaltsam schreitet er fort, von dem sichtbaren Streben geleitet, nur immer *wahr* zu seyn, und das dramatische Leben zu erhöhen, statt es in seinem raschen Gange aufzuhalten oder zu fesseln. So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgiebt sie, oder ergiebt sich vielmehr, doch aus allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süsse Schauererregungen das Eigenthümliche des Märchenhaften sind. — Am mächtigsten springt *Kühleborn* hervor, (Ref. setzt, wie Fouqué, die Bekanntschaft mit dem Märchen voraus) durch Melodien-Wahl und Instrumentation, die, ihm stets treu bleibend, seine unheimliche Nähe verkündet. Da er, wo nicht als das Schicksal selbst, doch als dessen nächster Willens-Vollstrekker erscheint, so ist dies auch sehr richtig. Nächst ihm, das liebliche Wellenkind *Undine*, deren Tonwellen bald lieblich gaukeln und kräuseln, bald auch mächtig gebietend ihre Herrscherkraft künden. Höchst gelungen, und ihren ganzen Charakter umfassend, dünkt Ref. die Arie im 2ten Act, die so ungemein lieblich und geistvoll behandelt ist, dass sie als ein kleiner Vorgeschmack des Ganzen dienen kann, und daher hier als Beylage erscheint *). — Der feurig wogende, schwankende, jedem Liebeszuge sich hinneigende *Huldebrand*, und der fromme, einfache *Geistliche* mit seiner ernsten Choral-Melodie, sind dann am bedeutendsten. Mehr in den Hintergrund treten *Berthalda*, *Fischer* und *Fischerin*, *Herzog* und *Herzogin*. Die Chöre des Gefolges athmen heiteres, reges Leben, das sich in einigen Stücken zu ungemein wohlthuender Frische und Lust erhebt und entfaltet, im Gegensatze zu den schauerlichen Chören der Erd- und Wasser-Geister in gedrängten, seltsamen Fortschreitungen.

Am gelungensten und wirklich gross gedacht erscheint Ref. der Schluss der Oper, wo der Componist noch als Krone und Schluss-Stein alle Harmonienfülle rein achtstimmig im Doppelchore ausbreitet, und die Worte „gute Nacht aller Erdensorg' und Pracht" mit einer herzlich andächtig, und im Gefühl der tiefen Bedeutung mit gewisser Grösse und süsser Wehmuth erfüllten Melodie ausgesprochen hat; wodurch der eigentlich tragische Schluss doch eine so herrliche Beruhigung zurücklässt. Ouverture und Schlusschor geben sich hier, das Werk umschliessend, die Hände. Erstere erregt und eröffnet die Wunderwelt, ruhig beginnend, im wachsenden Drängen dann feurig einherstürmend und hierauf gleich unmittelbar, ohne gänzlich abzuschliessen, in die Handlung eingreifend; letzterer beruhigt und befriedigt vollkommen. Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommensten Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegten Ideengang und Berechnung der Wirkungen alles Kunst-Materials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien.

Es spricht sich hierdurch von selbst aus, dass grosse Instrumental-Effecte, Harmoniekenntnis und oft neue Zusammenstellung, richtige Declamation etc., darin enthalten sind, als die nothwendig jedem wahren Meister zu Gebot stehenden Mittel, ohne deren geläufige Handhabung

*) Sie soll in einigen Wochen geliefert werden.

Digitized by Google

keine Freyheit der Geistes-Bewegung denkbar ist.

Um nun aber gleich für die Folge etwas zu bemerken, denn Lob und Tadel muss ja seyn, so will Ref. einige Wünsche nicht bergen, obwol er eben in Undine *nichts* anders haben möchte, da alles, wie es einmal dasteht, unbedingt so, und nicht anders nothwendig ist, und man eigentlich wol abwarten sollte, ob in einem andern Werke dasselbe sich offenbare. Aber man kann einem Componisten doch wol ohngefähr auch in *einem* Werke ablauschen, was seine Lieblingswendungen sind, vor denen ehrliche Freunde immer warnen sollen, als am Ende Manier erzeugend.

So ist Ref. aufgefallen, und er wünscht vermieden die Vorliebe für kleine, kurze Figuren, denen es sowol leicht an Mannigfaltigkeit fehlt, als sie leicht die Cantilena verdrängen oder verdunkeln, die dann heraustreten zu machen grosse Kenntnis und Sorgfalt von Seiten des Dirigirenden voraussetzt. Dann, die Vorliebe für Violoncelle und Bratschen, für verminderte Septimen-Accorde, und oft zu schnell abgebrochene Schlüsse, die, wenigstens beym ersten Anhören, etwas Störendes mit sich bringen, und wenn auch keineswegs unrichtig, doch ungenügend sind; — und endlich gewisse Mittelstimmen, die wegen ihrer öftern Benutzung von Cherubini, den Hansen sehr geneigt machen, Aehnlichkeiten erspähen zu wollen.

Die Aufführung ist in Hinsicht der Decorationen und Garderobe prächtig, rücksichtlich des Gesanges und Spieles, gelungen zu nennen. Das fortwährend gedrängtvolle Haus beweist den Antheil, den das Publicum, stets gleich, ja immer mehr und mehr an der Oper nimmt. Uebelgesinnte wollen den Decorationen viel zuschreiben; wenn aber Ref. bemerkt, dass in andern Stücken, wo dieses der Fall ist, die Leute nur diese Momente ablauern und dann wieder gehen, hier aber mit steter, gleicher Aufmerksamkeit vom Anfang bis zu Ende bleiben: so beweist dies schon hinlänglich für das Interesse, das ihnen die Sache selbst einflösst. Rauschenden Beyfall könnte der Componist fast allen Musikstücken durch wenig vermehrte Schlusstakte verschaffen, da hingegen sich hier alles immer raschhandelnd vorwärts drängt.

Möge Hr. Hoffmann der Welt bald wieder etwas so Gediegenes, als diese Oper ist, schenken, und sein vielseitiger Geist, der ihm als Schriftsteller in kurzer Frist Ruhm verschaffte, und als Geschäftsmann (königl. preuss. Kammer-Gerichts-Rath in Berlin) die Achtung seiner Collegen sichert, auch in diesem Kunstzweige thätig wirken und schaffen.

Geschrieben Berlin im Januar 1817.
(Eingegangen, Ende Febr.s.)

Carl Maria von Weber.

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats Februar.

Hoftheater. Am 15ten wurde zum erstenmale aufgeführt: *L'Italiana in Algeri*, Opera in 2 Atti, Musica del Sign. Giach. Rossini; erhielt aber nur mässigen Beyfall. Das Gedicht ist eine verunglückte Copie der alten, und auch veralteten *Roxelane*; die Musik hört sich zwar recht angenehm, will aber im Grunde nicht viel bedeuten, und unterscheidet sich im Style beynahe gar nicht von dem seriös seyn sollenden *Tancredi.* Unter den Darstellenden gefielen: Mad. Borgondio, obschon sie hier weniger Gelegenheit zu glänzen hatte, als in ihrem ersten Debüt, und überhaupt diese Rolle ihrer Stimme und deren Umfange nicht ganz entspricht; ferner die beyden Buffi, Hr. de Grecis und Hr. Graziani, welcher letzte in der That ein recht wackerer komischer Schauspieler ist; endlich der Tenorist, Hr. de Vecchi, ein sehr junger Mann, der zwar, wie man sich ausdrückt, nur eine kleine Stimme hat, aber schätzbare musikal. Kenntnisse besitzt, und dessen Methode durch gute Schule ausgebildet ist. Von Musikstücken erhielten die meiste Auszeichnung: die freundliche Tenor-Arie in B dur; ein Plauder-Duett zwischen Hrn. de Vecchi und Hrn. de Grecis, worin beyde eine bewunderswürdige Zungengeläufigkeit, und Erster auch eine seltene Höhe entwickelte; (G dur;) eine Cavatine, und die grosse Scene der Isabella; (Mad. Borgondio;) ein gut charakterisirtes, aber auch sehr langes Quintett, (C dur,) endlich ein ächtitalien. Buffo-Terzett, worin das nichtssagende Wort, *Papertaggi*, das Hr. Graziani unaufhörlich, vielleicht einige hundertmal herplappert, auch die Stirne eines Hypochondristen entrunzeln würde. Das erste Finale, in dessen *Chiusa* die Hauptstimmen verschiedene Thier-Laute nachahmen, ist ein wahres Gaudium für die Landsleute des Compon.

Digitized by Google

Auch die beyden, bey der ersten Aufführung verunglückten Farsen: *Adelina*, und *l'inganno felice*, sind im Laufe dieses Monats mit Abkürzungen wieder auf die Bühne gebracht worden, und werden nun, da man sich mit der Gesellschaft selbst ausgesöhnt hat, wenigstens geduldet. — Am 26sten hatte der Balletm., Hr. Aumer, seine freye Einnahme. Den Anfang machte eine kleine musikal. Akademie, worin eine Ouverture von Persuis vorgetragen wurde, Hr. Merk ein Adagio und Rondo von Bernh. Romberg spielte, und Mad. Valsovani-Spada, so wie Hr. de Vecchi, zwey Arien von Piggatti (?) und Sim. Mayr sangen. Das darauf folgende Ballet von Gardel, *Amor und Psyche*, neu in die Scene gesetzt, missfiel grösstentheils; vorzüglich wurde die abgedroschene, zusammengestoppelte Musik mit lautem Unwillen aufgenommen. Der Beneficiat hatte eine ergiebige Einnahme, und die Direction bedeutende, nutzlose Ausgaben. —

Theater an der Wien. Hier sahen wir am 12ten zum erstenmale ein neues, aus dem Franz. übersetztes Drama: *Die Waise und der Mörder*, mit Musikbegleitung vom Hrn. Kapellm. von Seyfried. Die Hauptperson darin ist ein armer Knabe, der in dem schrecklichen Augenblick, als sein Vater vor seinen Augen durch einen falschen Freund ermordet wird, seine Sprache verloren hat, und sie jetzt, bey der Katastrophe, nach 8 Jahren, indem er den nun vornehmen Verbrecher zum erstenmale wieder erblickt, neuerdings erhält, mithin den Bösewicht zu entlarven im Stande ist. Dieser Stoff ist recht verständig behandelt und durchgeführt; die ergreifendsten Situationen werden durch eine ausdruckvolle, charakteristische Musik glücklich unterstützt, und Dem. Josepha Demmer giebt den stummen Victorin unverbesserlich. Die ganze Vorstellung erhielt Beyfall, welcher sich bey jeder Wiederholung erneuert. Die trefflich gearbeitete Ouverture, so wie die analogen, die Handlung verbindenden Zwischenmusiken gereichen besonders dem Componisten zur Ehre. — Kotzebue's Operette, *der Käfich*, mit einer niedlichen Musik von Fuss, starb an ihrem Geburtstage, am 22sten dies., ohne Beyleid. Der Vater und die Taufpathen mögen es jenseits verantworten! —

Dagegen ist das *Theater in der Leopoldstadt* mit einem gewaltigen Zugstück entbunden worden, dessen vollständiger Titel also lautet: „*Der Vizlipuzli*; eine romantisch-komische Volkssage mit Gesang in 3 Acten, nach einer Erzählung des Hrn. Baron de la Motte Fouqué (*das Galgenmännlein*) bearbeitet von Ferd. Rosenau, Schauspieler; die Musik von Hrn. Kapellm. Wenzel Müller; die neuen Decorationen von Hrn. Dolliner, die Landschaft von Hrn. Neefe, die Maschinen von Hrn. Schmidt; das Tableau, die Feuersnoth vorstellend, arrangirt von Hrn. Paolo Rainoldi; die Tänze auf dem gespannten Seile und die gymnastischen Uebungen der Wilden ausgeführt durch die Gebrüder *Cogen*." Ich denke, mit dieser treuen Relation des Zettels ist's genug.

Auch die Bühne in der *Josephstadt* ist nun mit einer neuen Vieh-Komödie bereichert worden. Man giebt nämlich eine (wenn ich nicht irre) *vierte* Fortsetzung der beliebten *Musikanten am Hohenmarkt*, benamset: *Hr. Adam Kratzerl und seine Familie*, oder: *der Pudel als Kindsweib*, Posse mit Gesang von Gleich, Musik von Kauer; worin sattsam bewiesen wird, in wiefern solch ein treues Hausthier die Wärterinnen entbehrlich mache. *Quousque tandem patiemini* — !

Concerte. Am 2ten war das zweyte Gesellschaftsconcert. Wir hörten: 1. Beethovens Symphonie in A dur, wobey die Bogeninstrumente zu schwach klangen. 2. Ein Sopran-Duett aus der Oper, *I misterj eleusini*, von Sim. Mayr. 3. Mayseders Polonoise in E dur, von seinem Schüler, Hrn. Vinzenz Neuling, mit überraschender Kunstfertigkeit vorgetragen. 4. Ein Psalm Davids, für einen Sopran mit Chorbegleitung gesetzt vom Hrn. Abt Max. Stadler; (fand wegen einer gewissen Monotonie nur wenig Eingang.) 5. Ouverture von Catel aus *Semiramis*, wobey das Tempo zu langsam genommen wurde. 6. Ein vierstimmiger Chor vom Kapellm. Preindl; voll Kraft und Fülle, und von herrlichem Effect, im neueren Kirchenstyl geschrieben. — Am 9ten liess sich der kön. bayr. Kammer-Virtuos, Hr. Pietro Rovelli, im kleinen Redoutensaale hören. Zur Einleitung diente eine Ouvertüre von Hrn. Stunz, Mitglied der kön. bayr. Hofkapelle, die dem noch jungen Componisten zur wahren Ehre gereicht. Dann spielte der Concertgeber ein kreutzersches Violin-Concert in D dur. Diesem folgte eine Arie aus Nicolini's *Trajan*, mit obligater Violine, welche Dem. Wranitzky mit grosser Kunstfertigkeit und Anmuth vortrug. Den Beschluss machten Rode's treffliche Variationen in E dur, womit Hr. Rovelli, so wie im Concerte, ungetheilten, enthusiastischen

Digitized by Google

Beyfall einärndtete. Und in der That: sein Ton, vorzüglich im Adagio, ist überaus schön, voll und klingend; seine Bogenführung musterhaft; in den schwierigsten Stellen die vollkommenste Sicherheit; eine Intonation, die man sich nicht wohl reiner denken kann; ein Vortrag, der nur das Eigenthum des gebildetsten Sängers ist: das sind die seltenen Vorzüge dieses Meisterkünstlers. — Am 23sten gaben die Gebrüder Khayll, Mitglieder des Hoforchesters, in demselben Locale Concert. Nach Rossini's Ouverture aus *Tancredi* trug Hr. Aloys K. ein von Hrn. Weiss gesetztes, recht undankbares Flötenconcert vor, worin seine Geschicklichkeit zwar Bewunderung, das Ganze aber wenig Theilnahme erweckte. Darauf sang Dem. Wranitzky eine Arie von Gyrowetz aus *Federica ed Adolfo*. Dann spielte Hr. Jos. K. ein von Pössinger geschriebenes Adagio und Polonoise für die Hoboe, sehr brav. Endlich declamirte Dem. Adamberger Schillers Monolog aus der *Jungfrau*, mit einer interessanten Harfenbegl. der Mad. Müllner-Gollenhofer, und den Schluss machte ein Trio für Flöte, Hoboe und Trompete, von Hrn. Weiss sehr effect- und geschmackvoll componirt, wo besonders in den Variationen alle drey Brüder mannigfache Gelegenheit zur Entwicklung ihrer Talente hatten. Sonderlich erregte Hr. Anton Khayll Staunen, durch die Vollkommenheit, womit er sein ungünstiges Instrument, die Trompete, zu behandeln versteht. Dies einzige Kleeblatt wurde nach Verdienst ausgezeichnet, und durch reichlichen Zuspruch belohnt. —

Ueber noch zwey, zu wohlthätigen Zwecken gegebene Akademien nachträglich im nächsten Berichte.

Berlin. Uebersicht des Februars. Den 6ten gab Hr. Legrand, erster Violoncellist in der kön. bayr. Kapelle, Concert. Er spielte ein Concert vom Freyherrn von Poissl, und von ihm selbst gesetzte Variationen auf das Thema der Romanze Josephs, mit schönem Tone, rein und fertig. Die Composition des Hrn. von Poissl machte uns zuerst mit den Werken dieses, im südlichen Deutschland schon berühmten Meisters bekannt; man fand sie geschmackvoll und den Instrumenten angemessen: sie steigerte daher die Erwartungen von der unter seiner Leitung (der hochgeschätzte Componist ist jetzt hier) einstudirten Oper, *Athalia*. — Den 13ten ward zum Besten der Witwe und Kinder des verstorbenen Kammersängers Franz von der königl. Kapelle unter Direction des Hrn. Kapellm. Gürrlich und des Hrn. Concertm. Möser, Concert gegeben. Nach der Ouverture aus Mozarts *Titus* sang Mad. Milder-Hauptmann am Klavier das Lied von Haydn: Ein kleines Haus etc. Dem. Edeling spielte, von den Hrn. Möser und Költz begleitet, ein beethovensches Trio für Fortepiano, Violine und Violoncell. Mad. Wolf declamirte ganz schulgerecht Schillers Ballade, *Der Taucher*. Im 2ten Theile sangen Mad. Milder-Hauptmann und Dem. Eunike ein Duett aus Pärs *Sargino*, der Kammermusic., Hr. Semler, spielte ein Concert für die Viola, und die Hrn. Stümer, Weitzmann, Blume und Gern sangen ohne Begleitung ein Chor der Krieger von Carl Blum. — Den 19ten veranstaltete Mad. Milder-Hauptmann in der Garnisonkirche in den Frühstunden zum Besten der in den letzten Jahren erblindeten Krieger der hiesigen Garnison eine Musikaufführung, die wegen ihres edlen Zwecks und wegen der vollkommnen Darstellung Auszeichnung verdient. Nach einer Einleitung auf der Orgel sang Mad. Milder-Hauptmann den 23sten Psalm nach Mendelsohns Uebersetzung, u. Musik gesetzt vom Abt Max. Stadler, nur mit Orgelbegleitung. Ihm folgte der Chor aus dem 97sten Psalm: Sein Licht geht auf dem Gerechten etc. von Händel, und dann der 150ste Psalm von Mendelssohn, auch von Stadler componirt und mit Begleitung der Orgel von Mad. Milder-Hauptmann gesungen. Die 2te Abtheilung enthielt Theile des händelschen *Messias*; nämlich die Ouverture, die Arie: Ich weiss, dass mein Erlöser lebt etc., den Chor: Hallelujah etc., das Solo: Er ist aus dem Lande der Lebendigen etc. (wie die Arie, von Mad. Milder-Hauptmann gesungen) und den Chor: Würdig ist das Lamm etc.

Den 25sten wurde zum erstenmal gegeben und gestern wiederholt: *Athalia*, grosse Oper in 3 Abtheilungen, frey nach Racine von G. Wohlbrück, mit Musik vom königl. bayr. Kammerherrn und Ritter, Freyherrn von Poissl. Die Musik ist sehr bedeutend, in edlem Styl, voll innigen Gefühls, reich an schönem Gesang und an Instrumentaleffecten. Sie ward von dem Orchester, unter Gürrlichs Leitung, mit Liebe ausgeführt. Mad. Milder-Hauptmann sang die Athalia und spielte sie mit ungeschwächter Kraft bis ans Ende so meisterhaft, dass ihre schwere Partie

Digitized by Google

wol auf wenig Bühnen so ausgeführt werden kann. Dem. Lina Eunike, eine jüngere Schwester der Johanna, gab den Joas, Hr. Fischer den Hohenpriester Joad, Dem. Leist, dessen Gattin Josabeth, Hr. Blume den Heerführer Abner, Hr. Wauer den Mathan, Oberpriester des Baal, Hr. Stümer (gestern Hr. Rebenstein) den Ismael, Hauptmann der Leviten. Mit grossem Beyfall nahm man auf: im ersten Act die vierte Scene von Athalia, Mathan, Abner (wo besonders die Stelle im Recitativ der Athalia: Doch es zerfiel, und vor mir lag, entsetzlich! in grauser Mischung etc., tiefen Eindruck machte) und die ganze 5te Scene in den ganz goldenen Tempelhallen, die, nach einer Zeichnung des verdienten Oberbauraths, Schinkel, vortrefflich decorirt waren, und, wie der grosse Saal im Palast der Königin und die reichen Anzüge, von der Sorgfalt der Direction, das würdige Werk würdig darzustellen zeugten. Im 2ten Acte gefiel besonders die 4te Scene, in der Mad. Milder-Hauptmann die beyden langen Recitative und Arien, nur von einem kurzen Chor unterbrochen, unübertrefflich sang. Auch die Romanze der Dem. Eunike: Nach meines Gottes Ebenbild etc. erwarb ihr Beyfall. Das Finale dieses Acts ist vortrefflich. Im dritten Acte verdient besonders die 5te Scene Auszeichnung, mit den zwey Recitativen und Arien des Hrn. Fischer, von denen besonders die zweyte: Wie sinkt vor deiner Ehre etc. viel Beyfall erlangte. Eine besondere Wirkung brachte der Gedanke des trefflichen Componisten hervor, einen Theil der Rede des Joas nicht singen, sondern, unter bald stärkerer, bald schwächerer Musikbegleitung, sprechen zu lassen; was mit dem übrigen Gesang sehr contrastirte, und eben dort sehr an seinem Platze war.

Den 27sten gab die geschätzte Sängerin, Dem. Schmalz, Concert. Sie trug mit vielem Beyfall vor: eine Cavatine von Rossini, Variationen auf das Thema: *Oh dolce concento*, von Mozart, abwechselnd für das, von Hrn. Detroi gespielte Fortepiano und den Gesang, eine Scene und Arie von Mayer, und mit Hrn. Wild ein Duett von demselben Componisten.

Mad. Wranitzky-Seidler ist in diesem Monat nur einmal aufgetreten, am 2ten als Luitgarda in Rombergs *Rittertreue*, und Hr. Wild dreymal, den 9ten und 16ten als Orest in Glucks *Iphigenia in Tauris*, und den 20sten als Joseph in Mehuls *Joseph in Aegypten*. Auf die zweyte Vorstellung folgte ein Divertissement, in dem Hr. Antonin, erster Tänzer der königl. grossen Oper zu Paris, der auf drey Jahre in St. Petersburg engagirt ist, bey seiner Durchreise zum erstenmal auftrat. Seine Leichtigkeit, Kraft, Anmuth und das *à plomb* aller seiner Bewegungen rissen das Publicum zur allgemeinsten Bewunderung hin. Er ist seitdem noch einigemal aufgetreten; den 20sten in Gardels *Tanzsucht* (wo sein Guitarrenspiel das Orchester ersetzte, und man ungewiss blieb, ob man mehr mit seinem Spiel oder Tanz zufrieden seyn sollte), den 25sten in Telle's *Einquartierung*, und gestern in einem Divertissement.

Nach einer kürzlich erfolgten Bestimmung wird in einem Theile des Lagerhauses in der Klosterstrasse unter Leitung der königl. Generalintendantur der Theater ein Casperletheater auf Actien errichtet.

Den 9ten starb der königl. Kammermusicus, Franz Tausch, im 56sten Jahre seines Lebens. Er ward zu Heidelberg am 26sten Dec. 1762 geboren, und von seinem Vater, Jacob, Musicus an der heidelbergischen Kirche und dann Mitglied der kurfürstl. Kapelle zu Mannheim, auf der Violine und Klarinette, dem Lieblingsinstrumente des Vaters, unterrichtet. Auch der Sohn erwarb sich auf diesem Instrumente eine seltene Vollkommenheit, und gewann alle Zuhörer durch seinen schmeichelnden, sanften Ton und geschmackvollen Vortrag. Als der Kurfürst 1777 bey der Erlöschung der bayerschen Linie seine Residenz mit München verwechselte, folgte ihm der sel. Tausch, und unternahm von hier aus Reisen nach Wien, Berlin, Dresden etc. Im J. 1789 folgte er einem Rufe der hochsel. Mutter des Königs, als Kammermusicus in ihre Kapelle zu treten, und ward bald darauf auch in der königl. Kapelle angestellt. Er gründete 1799 das neuerlich eingegangene Concert im grossen Saale der Stadt Paris, und ein Conservatorium für Blasinstrumente, das zur Vervollkommnung derselben wesentlich beygetragen hat. Er hat auch mehre Concerte und Quartette geschrieben; nur wenige der erstern sind gedruckt.

Der durch seine Geschicklichkeit auf der Guitarre bekannte, ehemalige Referendar, Gründler, dessen im Jan. hier gegebenes Concert im vorigen Bericht bemerkt wurde, hat sich auf der Reise von Posen nach Breslau am 17ten d. im Posthause zu Lissa erschossen.

Digitized by Google

Kurze Anzeigen.

Alexanders Favorit-Potpourri für Pianoforte u. Violin, oder Flöte — — von Fried. Starke. Op. 89. Wien, auf Kosten des Verf.s. (Pr. 2 Fl. 30 Xr.)

Das Werkchen hat auf dem Titel noch die Bezeichnung: zum jovialen Genuss; womit der Verf. wol das Heitere des Charakters dieses Stücks anzeigen will. Die Beziehung auf den Kaiser Alexander kömmt, wie es scheint, daher, weil es zusammengesetzt ist fast nur aus Märschen und Tänzen, welche dem Kaiser oder seiner Gemalin bey den Festen während des wiener Congresses vorzüglich gefallen hatten. Sie mögen sämmtlich interessant seyn, diese Märsche und Tänze, wenn sie vollstimmig ausgeführt werden: nehmen sich aber in diesem Auszuge nicht sonderlich aus. Die Verbindung dieser Stücke ist locker; die Variationen über einige werden indess nicht missfallen. Der Violinist muss ziemliche Fertigkeit besitzen, der dies Werkchen spielen soll.

Volkslieder, gesammlet und herausgegeben von G. C. Grosheim. 1ster Theil. Bonn und Köln, bey Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Volkslieder, verstehet man darunter Lieder, die das Volk wirklich singt, sind von diesen 14 höchstens zwey: aber Lieder, die das Volk singen könnte, und von denen zu wünschen, dass es sie sänge, sind sie alle. Letztes wird geschehen, wenn dergleichen überall, wie jetzt hin und wieder, namentlich in Sachsen, in den Schulen eingeführt seyn werden. Dies scheint auch des Herausg.s Meynung und Absicht zu seyn; worauf wol der zweyte, passendere Titel: Lieder für Schulen und häusliche Cirkel, deutet. — Die Wahl, der Gedichte sowol, als der Melodien, ist nicht zu tadeln; doch findet sich, eben für jene Bestimmung, des Muntern und Freysinnigen zu wenig; und möchte deshalb bey der Fortsetzung hierauf vorzüglich Rücksicht zu nehmen seyn, da Jugend und Volk dies vor allem liebt, und guten Grund dazu hat. Auch möchte künftig ein ordentliches Secundiren noch mehr erleichtert und befördert werden; was ebenfalls beyde so gern haben, und ebenfalls mit gutem Grund. — Ueber die Stücke im Einzelnen zu sprechen, ist nicht nöthig, da sie, bis auf ein Paar, Musikliebenden längst bekannt sind. Die beyden würdigen Freunde, Vater Voss und weiland Schulz, haben das Meiste hergeliehen. Von Stollberg, Asmus und Krummacher findet sich auch Mehres. Dass Grauns Musik zu Klopstocks: Auferstehn, ja auferstehn — nicht in ihrer edlen Einfalt und vierstimmig, sondern in der Melodie verziert, in der Harmonie hin und wieder, und nicht vortheilhaft, verändert worden, ist das Einzige, was Ref. an dem Werkchen zu tadeln hat. — Möge dieses, wie so manches andere, ähnliche Hülfmittel für den löblichen Zweck von entscheidendem Erfolg seyn!

Six Eglogues pour le Pianoforte, comp. — — par W. F. Tomaschek. Oeuvr. 47. Leipzig, chez Peters. (Pr. 16 Gr.)

Die zwey Hefte kleiner Klaviersolos, die dieser achtungwerthe Künstler vor einigen Jahren unter obigem Titel herausgab, haben viele Freunde verdient und gefunden: diese Fortsetzung verdient sie ebenfalls, denn sie stehet jenen Heften kaum nach; einige Stücke, z. B. No. 2 und Trio, No. 5 und Trio, gehören vielmehr unter die vorzüglichsten der ganzen Sammlung. Es ist sehr löblich, ja nothwendig, dass endlich wahre Meister auch *dieses* Instruments dem ewigen Bravourspielen mit Arbeiten entgegentreten, bey welchen es, wie hier, vorzüglich auf schöne, ausdruckvolle Melodie, und erlesene, vollstimmig *gearbeitete* Harmonie abgesehen ist, und welche denn auch die verständigern und bessern Spieler zu einem, *dieser* Schreibart angemessenen Vortrag veranlassen und nöthigen.

Auszuführen sind diese Stücke gar nicht schwer, und noch leichter, als einige der frühern Hefte.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten März. Nº. 13. 1817.

Bruchstück

aus

Rosaliens Briefen an Serena; *)

herausgegeben von Friedrich Mosengeil.

Bonn, den 12ten Nov. 1816.

. . . . . . Die Umgebungen von Bonn können wir jetzt nicht sehen. In der Stadt selbst haben wir gestern nur die Strassen durchzogen, die vom Thore zum Gasthof, und von da zum Theater führen.

Einige französische, wandernde Schauspieler sangen dort, wie sie spielten, und wurden begleitet, wie sie sangen. Die Geiger und Bläser geigten und bliesen zum Spass so jämmerlich schlecht, dass man denken musste, es wäre ihr Ernst.

Auch dacht' ichs wirklich, und gestand unsrem oftgenannten Freunde, dass ich in Bonn, wo sonst, wie man sagt und schreibt, eine gute musikalische Pflanzschule war, und wo sogar der grosse Tonmeister, Beethoven, seine frühere Bildung fand, mehr erwartet hätte.

Er suchte indess seiner Seits mich zu überzeugen, dass von dieser schlechtgerathenen Aufführung eines, den Musikern unbekannten, nicht gehörig eingeübten und vielleicht *fehlerhaft geschriebenen* Stücks (wie kleine Wander-Truppen gewöhnlich aufzulegen pflegten,) noch kein gerechtes Urtheil über hiesige Musik zu fällen sey. — Hiervon liess ich mich denn auch recht gern überreden, wogegen Er sich gefallen lassen musste, den übrigen Theil des ersten Actes hindurch, (denn mit dem Anfang des zweyten gingen wir von dannen,) unser begonnenes Gespräch so leise fortzusetzen, dass es keine der benachbarten Logen stören konnte.

Es ist angenehm und tröstlich, bey trüber Regenzeit von schöner Witterung, und während einer schlechten Musik von einer guten zu sprechen. — Der Bruder Redner in dieser Winkel-Theaterloge sprach mit so viel Feuer von jenem grossen, einst hier gebildeten Meister, dass ich ihn zuweilen durch ein freundliches „St!" vor einem unfreundlicheren, des bonner Publicums, zu bewahren suchen musste.

Beethovens neueste (VIIte) Symphonie hatte er kurz vor dem Beginn unsrer Reise gehört, und bemühte sich, mir seine Empfindungen bey diesem Genusse darzustellen.

Da ich dir, meine Serena, jetzt ohnehin noch so wenig von Bonn zu erzählen weiss, und du zu dem auch bald die erwähnte Symphonie von der trefflichen Kapelle zu Meiningen aufführen hörest: so dankst du mir's vielleicht, wenn ich dir die Darstellung unsres Freundes (freylich nur in einzelnen Zügen) wiedergebe.

Das erste Stück, — so hiess es unter anderm, — stimmt sich allmählig heiter und heitrer. Plötzlich giebt eine einzelne Flöte, als habe sie nun den rechten Gedanken gefunden, der auf den Gipfel der gesellschaftlichen Fröhlichkeit führen müsse, aus ihrer Höhe herab einen hüpfenden Daktylus an, und reisst allmählig, nicht blos das ganze Chor der Instrumente, sondern auch der Zuhörer, unwiderstehlich in diesen künstlich verschlungenen Daktylen-Tanz mit sich fort.

Im Andante sah' mein Erzähler die Genien der Instrumente, gleichsam ermattet von der unendlichen Lust, die sie so eben zusammen genossen, in den seeligen Gefilden des Tonhimmels gelagert. Da schweben einige Geisterstimmen,

*) Sie erscheinen zur nächsten Ostermesse in der hartmann'schen Hofbuchhandlung zu Meiningen. d. Verf.

Digitized by Google

wie im Traume, (die Tonart hat sich ins sanfte Moll gesenkt,) durch die stille Versammlung hin; es sind süss zusammenschmelzende Klänge der Bässe. Sie wiederholen ihr melodisches Flüstern; — alles ruht noch: dann endlich erwachen einige Bogeninstrumente der zweyten Ordnung, und müssen, — *müssen* die hinreissenden Klänge nachlullen! Doch ein Violoncell hat sich indess noch begeisterter aufgerichtet, und singt zu jenen Flüsterlauten eine Melodie, deren sich kein Engel zu schämen brauchte, die aber eben deshalb der Mensch nicht recht zu bezeichnen weiss. Soll er sie ruhig, schmachtend, klagend, liebkosend oder wehmüthig nennen? — Er weiss es nicht; nur dass er sie niemals wieder vergessen wird, weiss er.

Der Eindruck den diese, im Heiligthum der Harmonie erfundne Weise auf die übrigen Genien macht, äussert sich mächtig. Alles, alles erhebt sich aus dem Schlummer. Die ersten Violinen haben es schon früher mit Entzücken ergriffen und können sich gar nicht satt daran spielen. „O Gott!" ruft das Horn, die Klarinette, die Flöte, und alle, die noch schwiegen, — „o Gott! Wir können's ja auch singen!" Und so tönt's denn in vollem Chor, allmählig zur höchsten Stärke gesteigert, fort. Mag auch hier und da eines von den flüchtigen, leichtbeschwingten Wesen mit dem Flügelschlag des Entzückens aus dem Kreise heraus flattern: es muss doch zurück in die Zaubersphäre des ersten kleinen Flüsterliedes! Kurz, — schliesst der Erzähler, — man wird gar nicht müde, erst: *es zu hören*, und dann: *es zu loben*.

Den dritten Satz nennt er einen kolossalen, geistreichen Scherz, der aber, wie alles echt Witzige, keine zerlegende, breite Beschreibung, wol aber eine kurze bildliche zulasse. Die Genien gerathen hier, so oft sie nicht gezwungen sind im Chore mitzutönen, auf allerley lustige, neckische Gedanken. Sie sprechen, bald einzeln, bald alle zugleich: aber keins fragt, keins antwortet; höchstens parodirt manchmal eins das andre. Späterhin treten zwar einige ernster gestimmte Waldhörner hervor, denen es doch nach gerade des Spasses genug ist; und sie hauchen ein sanftes, mildruhiges Lied, bey dem der Zuhörer auf einmal zu lächeln aufhört, weil sich sein Herz den süsseren, weicheren Harmonien wieder öffnet: doch jene zweymal wiederholte Mahnung der Hörner will wenig verfangen. Die fröhliche Laune hat sich der luftigen Sylphen zu sehr bemeistert. Sie stimmen wol einige Minuten lang mit ein, dann sind sie aber nicht mehr zu halten, und haschen sich wieder neckend mit ihren alten Scherzen. Ganz zuletzt machen jene ernsten Mahner, die lieber singen, als scherzen möchten, noch einen Versuch, das leichte Völkchen für ihr sanftes, wie aus fernen, schattigen Haynen herschwimmendes Lied zu gewinnen. Umsonst! — Wie durch einen Zauberschlag stiebt alles auseinander, und die armen Hörner schweigen, das Begonnene unvollendet lassend, wie verwundert still.

Im letzten Satze aber braust's aus hohen Lüften, um irgend ein uns unbekanntes Geisterfest zu feyern, mit unsäglichem, triumphirendem Jubel wieder herbey, und tobt sich vollends bis zur gänzlichen Erschöpfung aus.

Vor langer Zeit, sagt der Freund — (denn mit seinen Worten muss ich dir dies seltsame Bild zu geben versuchen;) vor langer Zeit habe ich irgendwo auf meinen Reisen einen Kunstreiter gesehen, dessen Leistungen mich noch jetzt in der Erinnerung mit innigem Wohlgefallen erfüllen. Wenn die übrigen Mitglieder seiner Gesellschaft zwar auch oft Schwieriges ausführten, und sich manches „Ah!" erbeuteten: so schien mir doch immer die Mühseligkeit und der ängstliche Fleiss durchzublicken, welchen sie auf die Erlernung ihrer gefährlichen Kunst hatten verwenden müssen. Kam aber der Meister im schwebenden Götterschritt oder im geflügelten Sprung auf die Scene; trabte dann sein edles, in der Ferne harrendes Ross auf sein leises Zungenschnalzen, oder auf einen gebietenden Wink der schön gehobnen rechten Hand, zierlich und gehorsam ohne Führer zu ihm hin: da leuchteten die Blicke aller Zuschauer vor innerer Lust; denn das Schönste ist dem Menschen doch immer *der Mensch*.

Der schlanke, stolz gebaute Leib war in blendendes Weiss gekleidet, von einer goldnen Schärpe umwunden, und auf dem Baret schwankte romantisch die weisse, seitwärts über das kräftigblühende Gesicht hinwallende Feder. Im Nu, als höbe ihn die Luft vom Boden, sass er keck, leicht und fest dem brausenden, bäumenden Rappen auf; dann zog er mit zum Himmel gehobnem, fast tragischem Blick, prächtig dahin, und wich nimmer aus dem schönen Kreise; trieb das Ross, dem ein leiser Fingerdruck Befehle gab, bald zu entsetzlichen Sprüngen und zu windschnellem Lauf; setzte es bald in die gefälligste, sanfte,

Digitized by Google

ich möchte sagen, *strömende* Bewegung; überraschte durch die künstlichsten Bewegungen und Wendungen; brach, ohne des Rosses Lauf zu hemmen, eine der Nelken, tief zur Erde gebogen, ab, die zwischen den Kreisen der Bahn in zierlich geordneten Scherben standen, um dann die Blume irgend einer schönen Frau des Amphitheaters anständig grüssend zuzuwerfen: und hatte so das Entzücken der Zuschauer fast seinen höchsten Gipfel erreicht, dann hob er es vollends hinauf, indem er plötzlich mitten im galoppirenden Takte viele farbige, glänzende Bälle im schnellsten Wechsel aus seiner Linken steigen liess, die er mit undenklicher Sicherheit und Behendigkeit spielend aufzufangen wusste.

So sitzt, so blickt, stürmt, wagt, fliegt, spielt und entzückt der grosse Componist in den letzten Sätzen seiner neuesten Symphonie, auf dem Flügelpferde seiner himmlischen Kunst!

Nach unserer Zurückkunft aus dem Theater las mir dieser begeisterte Freund des von allen Kennern hochgefeyerten Meisters noch Einiges aus seinem Taschenbuche über verschiedene Kunstwerke desselben vor, und erlaubte mir, folgende Stelle noch für dich hier abzuschreiben:

„Gross und wunderbar ist der Herr der Natur; doch nicht blos da, wo der Strahl seiner Wetterwolke erglüht, und ihr Donner die Berge zittern macht: auch da ist Gottes Finger, wo der Geist eines begünstigten Sterblichen, sich seiner himmlischen Herkunft bewusst, mitten in den gewaltigen Strömen mächtiger Töne fest und lenkend steht, und alle diese vielfachen Laute, welche, wenn sie regellos durcheinander brausten, das Ohr zerreissen und das Gefühl empören würden, melodisch zügelt und vereinigt. Sie müssen seinem schöpferischen Willen gehorchen, und selbst dann die erhabensten Gedanken aussprechen, wenn sie so überwältigend strömen, wie in manchen Ton-Gewittern des *Shakespeare* der musikal. Welt.“

„Oft haben wir uns bey den Werken grosser Künstler und Dichter, — so vorzüglich auch bey Beethovens Schöpfungen, — an ein Wort erinnert, welches Minelli in Wagners *Wilibald* ausspricht, (und welches wol nur der missdeuten kann, der noch nicht zum Anschaun des *Göttlichen* in der Kunst gelangt ist): „die Religion macht uns zu Gottes Kindern; und die Kunst macht uns zu seinen Freunden.“

Und so habe ich mich denn glücklich aus einem höchst unfreundlichen Morgen in die freundlichste Stimmung bis zur Stunde des willkommenen Frühstücks hinaus geschrieben! —

Jetzt besuchen wir, noch vor unsrer Abfahrt, einen trefflichen Sammler von Alterthümern und Kunstgegenständen, auf dessen Bekanntschaft uns das dir bekannte Büchlein: „Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden,“ sehr neugierig macht.

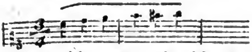
Was wir dort gesehn, erzähle ich dir erst in Cöln.

Nachrichten.

Dresden. Griselda von Pär folgte auf die *Fratelli Rivali* von Winter, worin der neue Tenorist, Hr. Ricci, der aus Rom gekommen und bey unserm Theater in der italien. Oper auf ein Jahr engagirt worden ist, debütirte. Er trat in der Rolle des Marchese Gualtieri auf, die ehedem Hr. Benelli spielte. Nach unsrer Kenntnis von Theater und Musik, so wie nach der Offenherzigkeit und Unparteylichkeit, womit wir über solche Gegenstände zu sprechen pflegen, muss unser Urtheil von dem, einiger hiesigen Beurtheiler, etwas verschieden seyn. Diese, wie viel Talente und Einsichten ihnen auch sonst zuzugestehen seyn mögen, scheinen doch von Musik nicht eben gründliche Kenntnisse zu besitzen, und wir trauen ihnen zu, dass sie dieses allenfalls selbst gestehen würden. Gleichwol, wenn nun einmal ein Journal, und mit erklärter besonderer Beziehung auf Oertliches, geschrieben wird, so will doch auch etwas über Gegenstände dieser Kunst am Orte geschrieben seyn! Nun, ein jeder nach seiner Weise; und indem wir Andern die ihrige lassen, nehmen wir nur gleiches Recht für die unsrige in Anspruch. Hrn. Ricci also halten wir vorerst für keinen guten Schauspieler, und daer, was Bewegungen anlangt, fast unbeweglich dasteht, da er überhaupt im Mimischen so weit zurück ist, dass selbst einige der besten und interessantesten Theile der Oper aufgeopfert wurden:

Digitized by Google

so können wir ja nicht anders. Als Sänger betrachtet, zeigt er eine nicht jugendliche, nicht sonore, wol aber schwache Stimme, die nicht selten zittert und detonirt: doch verkennen wir auch nicht die dargelegten Erweise von guter Schule. Zu diesen gehört aber keineswegs, dass er unaufhörlich Verzierungen anbringt, und wirklich keine Periode, nicht nur in der Arie, sondern selbst im Recitativ, ganz ohne dieselben lässt. So viel von seiner ersten Rolle: wir wünschen von den folgenden mehr Günstiges berichten zu können. — Mad. Sandrini spielte die Griselda in beyden Vorstellungen mit Gefühl, schönem Ausdruck, und ganz, wie es der Charakter verlangt. In Rücksicht ihrer Stimme wiederholen wir: sie ist schwach, und das erwies sich auch dadurch in dieser Oper, dass sie mehre Stellen in der tiefen Octave singen und andere weglassen musste, vorzüglich im Terzett des ersten Aufzugs, mit den Worten: *quel che piace a mio marito*, in der Arie des 1sten Aufzugs: *quello sguardo*, im Duett des 2ten Aufzugs mit Giannucolo etc. Am besten führte sie die Arie des 2ten Aufzugs: *Sù Griselda, coraggio*, aus; vielleicht hatte sie sich, wie man sich auszudrücken pflegt, bis dahin hinaufgesungen. Hier bemerkte man auch jenen Mangel nicht so, wie sonst, dass sie die Töne nicht gut binden kann; nämlich:



Vielleicht erholt sie sich, wenn sie nicht zu oft singt und einige Zeit ausruht: denn für uns wäre es sehr zu bedauern, wenn diese so brave Künstlerin die Stimme verlöre. Wir können nicht unterlassen, anzuführen, dass unser berühmter Künstler und Concertmeister, Hr. Polledro, durch sein Violin-Solo, womit er dieses Stück begleitete, es sehr verschönerte. Er spielte mit so viel Präcision, Haltung, Grazie und Ausdruck, und verband mit der Melodie so schöne, von ihm erfundene Verzierungen mit vollkommenem kunstmässigem Gesange, dass er die Zuhörer entzückte und allgemeinen Beyfall erhielt, welchen sich auch Mad. Sandrini erwarb. Mad. Schüler-Biedenfeld spielte die Rolle der Herzogin gut; doch fanden wir, dass die im 1sten Aufzuge von ihr eingelegte Arie ihrer Stimme nicht ganz günstig war, weil diese in einigen Tönen in der Intonation nicht ganz richtig war. Dennoch erhielt sie Beyfall. Hr. Benincasa, als Giannucolo, that sein Möglichstes, um gut zu spielen: aber da wir die Rolle sonst von unserm braven Buffo, Bonaveri, hatten spielen gesehen, so machte er nicht den grössten Eindruck. Hr. G. Sassaroli hatte die Rolle des Grafen.

Auf Griselda folgte Spontini's Meisterstück, *Cortez*. Sollten wir von dieser originellen Musik sprechen, wo besonders die beyden Charaktere, des Spaniers und des Amerikaners, so geistreich gesondert und durchgeführt, auch immer mit dem rechten Ausdrucke der Melodie dargestellt sind: so könnten wir nur wiederholen, was wir über diesen berühmten Meister sowol im Jahre 1814, Num. 48, Seite 800, als im Jahre 1815, Num. 52, Seite 873, gesagt haben. Wir wollen also blos hinzusetzen, dass wir dem Hrn. Kapellm. Morlacchi für den Eifer und die Thätigkeit sehr verbunden sind, womit er diese Oper dirigirte und mit Genauigkeit und Liebe ausführen liess; was auch das Publicum, zu unsrer Freude, anerkannte. Alle drey Vorstellungen waren sehr zahlreich besucht. Wir können nicht umhin zu wiederholen, dass Mad. Sandrini die Amazili mit grosser Kunst spielte, mit Gefühl und gehörigem Ausdruck sang und declamirte, und, um die gewünschte Wirkung hervorzubringen, im Gesange ihre Stimme so anstrengte, dass man sie durch das starke Instrumentale gut durchhörte. Sie erreichte ihren Zweck und grossen Beyfall. Hr. Benelli, als Cortez, zeigte sich, als Sänger und Schauspieler, diesmal ganz besonders vortheilhaft und fand den verdienten, allgemeinen Beyfall. Besonders zeichnen wir aus, dass er den Charakter so sicher und wahrhaft nationell fasst; im Gesange aber, seine schöne Declamation in der Arie des 1sten Acts mit dem Chore und den Worten: *Voi tradir un destin* etc. Hr. Tibaldi spielte als Telasco sehr gut; vorzüglich zeichnete er sich in der Haupt-Arie des 2ten Acts und im Duett mit Amazili aus. Hr. Benincasa, als Moralez, gab den würdevollen Spanier, wie es seyn soll, und intonirte im Recitativ besser, als anderemal in dieser Oper. Die gefangenen Spanier, Hr. Miecksch, Hr. Decavanti und Hr. Löbel, sangen das schöne Terzett des 3ten Acts mit mehr Ordnung und Einheit, als sonst. Die Choristen trugen jedes Chor mit vieler Präcision vor, und das Orchester zeigte, durch die schöne Einheit sein Bestreben, diese schwierige Musik ganz nach Verlangen aus-

Digitized by Google

zuführen. Es schien dem Publicum auch wirklich nichts mehr zu wünschen übrig.

Nach *Cortez* wurde *Il Portator d'acqua* von S. Mayr wiederholt. Wir beziehen uns in Ansehung dieser Musik und ihrer Ausführung auf das, was wir im vorigen Jahre in No. 45, Seite 763 gesagt haben.

Am 24sten Februar gab die deutsche Gesellschaft *Fanchon*, oder *das Leyermädchen*, ein Vaudeville in 3 Acten von Kotzebue, comp. von Himmel. In diesem, schon lange in Deutschland mit Recht beliebten Stücke debütirte Dem. Lindner aus Cassel als Fanchon. Im Gesange können wir sie keineswegs rühmen, denn sie zeichnet sich weder durch Stimme, noch Methode aus; was freylich jetzt noch auch bey den meisten andern Mitgliedern dieses Instituts der Fall ist. Als Schauspielerin hingegen schätzen und ehren wir sie. Selbst die seconda'sche Operngesellschaft führte *Fanchon* im Gesang weit besser auf; Dem. Lindner erreicht Mad. Cramer nicht, eben so wenig Hr. Wilhelmi, Hrn. Gerstäcker, und das Nämliche gilt auch von den übrigen.

Mit Theilnahme erfahren die wahren und sachverständigen Freunde der Tonkunst so eben, dass Hr. Klengel, der wackere Componist und vortreffliche Klavierspieler — wie Sie wissen, des verdienten Veterans unsrer Landschaftmaler, des Prof.s Klengel, Sohn, und Clementi's Schüler — als Hoforganist hier angestellt worden sey. So sammlet sich auch bey uns, wenn, dem natürlichen Lauf der Dinge nach, Manches vergeht oder veraltet, ein neuer, allgemach immer erweiterter Kreis jüngerer, vollkräftiger Talente, durch eine einsichtvolle und wohlwollende Verwendung der hier vorhandenen Mittel.

Frankfurt am Mayn. Der Eifer für Musik scheint hier, besonders unter den Künstlern von Profession, sehr zu erkalten. So hatten wir z. B. im Monat Febr. auch nicht Ein öffentliches Concert; obgleich man glauben sollte, dass die Künstler eben jetzt, wo durch den Bundestag viele angesehene Fremde hier sind, leicht hinlängliche Unterstützung finden würden. Musikliebhaberey dagegen nimmt eher zu, als ab, und macht sich wenigstens immer mehr in die Breite. In wie weit, und allerwärts, das Eine auf das Andere würke, und in wie fern die Kunst selbst dabey gewinne oder verliere: das mag hierzu Fähigern zu untersuchen überlassen bleiben. Mir sey es genug, heute Ihnen, noch voll Freude, und voll Dank gegen den trefflichen Bernhard Romberg, zu melden, dass er am 6ten März hier Conc. gegeben, und sich nun auch uns als geistreichen, gründlichen Componisten, und als, auf seinem Instrument und in seiner Weise, *einzigen* Virtuosen gezeigt hat. Die ganze musikal. Welt kennet seine Vorzüge und die Eigenthümlichkeiten seines Spiels, worunter das wahrhaft, bis ins Kleinste *Vollendete* alles dessen, was er vorträgt, die grösste Freyheit, Unbefangenheit und Leichtigkeit, womit er alles, selbst das Schwierigste und Kunstvolleste behandelt, und die unwiderstehlich einnehmende Heiterkeit, die, wie in seinem Charakter, so in seinen Kunstleistungen herrscht — das Wesentlichste und Preiswürdigste seyn möchten. In diesem Sinn und in dieser Weise gab er uns zu hören — ausser einer Ouvertüre, die viele *einzelne* effectvolle Stellen hat und sehr gefiel — sämmtlich von seiner Composition und ohne ein Notenblatt vor sich zu nehmen, sein schönes Schweizerconc., das diesen Namen doch wol nur darum führt, weil im Finale der Kuhreigen geschickt angebracht ist, und weil er, jener Name, sich hübsch ausnimmt; ein sehr anmuthiges, und eben für *sein* Spiel äusserst vortheilhaftes Rondoletto, das ich übrigens von einem förmlichen, regelrechten Rondo eben nicht sehr abweichend fand; und ein reiches, für den Solospieler überaus glänzend geschriebenes Capriccio über polnische Nationallieder. Dass das sehr zahlreiche, sehr angesehene Auditorium entzückt war, und sein Entzücken auch einmüthig äusserte, brauche ich kaum hinzuzusetzen. — Ausserdem sang noch Dem. Eilking (keine geborne Frankfurterin) eine Arie von S. Mayr, und Hr. Schelble eine, von Mozart. Jene ist ein noch junges Mädchen, von schöner Stimme, eine Schülerin unsrer Graff. Ihre Bildung ist freylich noch lange nicht vollendet: doch giebt sie Hoffnung, eine ausgezeichnete Sängerin zu werden. Sie fand vielen Beyfall. Hr. Schelble, dieser angenehme Sänger, ist nun für unsre Oper förmlich angenommen.

Mad. Bender gab eine Reihe Gastrollen; und am 7ten Febr., zu ihrem Vortheil, die Julia in Spontini's *Vestalin*. Ihr Vortrag gefiel allen den Zuhörern, welche Musik und namentlich Gesang verstehn.

Leipzig. Am 15ten März gab die berühmte Sängerin, Mad. Milder-Hauptmann, von Wien, jetzt bekanntlich bey der königl. Oper in Berlin angestellt, ein Concert, und zwar vor einer zahlreichen und sehr ansehnlichen Versammlung. Wir wollen nicht wiederholen, was schon oft in diesen und andern Blättern von ihrer bewundernswürdigen, mächtig eingreifenden, selbst in grösster Stärke überaus wohltönenden, von ihr auch vornämlich was Stärke, Schwäche, und alle Abstufungen von einer zur andern betrifft, meisterlich beherrschten Stimme oftmals gesagt worden ist; es sey ferner der bedeutende Umfang ihrer vollen, einander gleichen Brusttöne, die Reinheit ihrer Intonation, die grosse Sicherheit und Vollendung, womit sie auch das Schwierigste im Kreise *ihrer*, wahrhaft eigenthümlichen Gesangweise ausführt, nur kurz erwähnt: aber eben diese ihre Gesangweise selbst, die eine entschiedene, und, wo sie hin gehört, offenbar siegreiche Opposition bildet, nicht nur gegen allen Unfug mit mechanischer Fertigkeit oder gefällig-tändelnder Galanterie, sondern gegen diese beyden selbst, auch ohne Unfug: diese müssen wir — nochmals: wo sie hin gehört — laut preisen, zu allgemeiner Anerkenntnis empfehlen, und ihr den verdienten Eingang wünschen. Mad. M. H. singt nämlich nichts, als was der Meister erdacht und vorgeschrieben, und das darf viel, sehr viel, nur aber nicht vieles seyn; doch dies singt sie auch, wie er sichs gedacht, wie er's gemeynet hat: wobey allerdings vorauszusetzen ist, er, der Meister, sey nun auch ein solcher, der nichts, selbst in kleinen Einzelnheiten nichts, ohne bestimmte Absicht und Bedeutung schreibt, am wenigsten aber ein solcher, der auf eine freye Ausführung des Sängers, blos innerhalb der Gränzen allgemeinen Ausdrucks des ganzen Stücks, einer leichten, bequemen Harmonie, und einer mehr angenehm skitzirten, als fleissig ausgearbeiteten Begleitung, rechnet. Will man nun diese zuletzt angedeutete Gesangsweise, die italienische, im Gegensatz, jene, zuvor bezeichnete, die deutsche neunen — wogegen wir nichts hätten: so ist Mad. M. H., wenn irgend eine, eine deutsche Sängerin. Daher waren denn auch die beyden Scenen und Arien, von Nicolini und Rossini, die sie sang, wiewol zu den besten dieser achtbaren Künstler gehörend, eigentlich gar nicht für sie, so wie ihr Vortrag, in seiner Nacktheit und Geradheit, nicht für diese Stücke geeignet; desto mehr eigneten sich für ihre herrlichen Naturgaben, ihre gründliche Kunstbildung und ihre gesammte Eigenthümlichkeit eine wahrhaft grosse, in edlem Styl durchgängig festgehaltene Scene und Arie vom Freyherrn von Poissl, diesem noch jugendlichen, und schon gerechte Bewunderung erregenden Künstler, und ein höchst einfaches, kurzes, tief in die Seele dringendes Gebet aus einem uns unbekannten Oratorio vom grossen Händel. So unverholen wir oben, des Beyfalls des Publicums ungeachtet, unsern Tadel ausgesprochen haben — will man anders ein beschränktes Lob also nennen: so unverholen sprechen wir hier mit dankbarer Freude aus, dass wir uns diese zwey herrlichen Stücke bestimmter, treuer aufgegriffen und in jeder Hinsicht vollkommener ausgeführt kaum denken können. Befremdlich war uns übrigens, dass Mad. M. H. eben diese, recht eigentlich deutschen Stücke nicht auch in deutscher Sprache sang, zumal da sie das Italienische nicht eben vorzüglich ausspricht. — Dass die treffliche Künstlerin lauten, fast einmüthigen Beyfall fand, brauchen wir kaum hinzuzusetzen.

Recension.

Sonate für Pianoforte und Violin — — von Ludwig van Beethoven. 96stes Werk. Wien, bey Steiner. (Pr. 1 Rthlr. 12 Gr.)

Fast scheint es, als ob dieser grosse Meister in seinen neuesten Werken wieder mehr zum Melodiösen, und (im Ganzen) mehr oder weniger Heitern zurückkehrete. Dies würde wol allen seinen Freunden und Verehrern sehr erwünscht und erfreulich seyn; zuerst schon darum, weil Künstler eben *seiner* Art ihr Innerstes, wie dies zu jeder Zeit sich gestaltet, in ihren Werken aussprechen, und mithin zu schliessen wäre, der treffliche B. sey selbst jetzt zufrieden, freundlich und heiter; dann, wegen der wohlthätigern, erquickendern Wirkung der Werke selbst auf die Gemüther; und endlich um deren willen, die sich ihn zum Muster gewählt, und zeither (zumal da sie seiner Geisteskraft, die auch des Schmerzlichsten endlich doch Herr wird, mehr oder weniger ermangelten,) uns so oft in trübe, melancholische, oder in wilde, selbst peinliche Stimmung versetzt

Digitized by Google

haben, und die nun sicher, mit ihm, a... zu heiterern Regionen hindurchdringen ... — Diese Sonate hilft jene Meynung bestätig... Sie ist nicht etwa flüchtig, leichthin geschrieben; vielmehr ist es dem Meister mit ihr, wie mit grössern Werken, Ernst: aber dieser Ernst ist wohlthuend, und nirgends verschmähet er das Gefällige.

Nach dieser allgemeinen Bezeichnung bedarf es nur noch der kurzen Beschreibung der Anordnung des Werks; denn wer kennete nicht B.s Schreibart und Weise! Ein *Allegro moderato*, Dreyvierteltakt, aus G dur, fängt an, und ist bray geschrieben, wenn auch keines der vorzüglichsten Klavierstücke dieses Meisters. Ein sanftes, ausdruckvolles *Adagio*, Zweyvierteltakt, aus Es dur, folgt, und spricht sogleich durch die einfach-liebliche Melodie an, so wie es dann auch durch manches Eigenthümliche in den Figuren der Begleitung angenehm fesselt. Ein affectvolles *Scherzando*, G moll, mit freundlichem *Trio*, Es dur, schliesst sich an, wird mit einigen Abänderungen wiederholt, und schliesst in G dur. Das Finale, *Poco Allegretto*, Zweyvierteltakt, G dur, ist das Stück, worin sich B.s originelle Laune vorzüglich hervorstechend ausspricht. Ein munteres, sehr leichtes, ja galantes Thema, dessen künstlerisches Hauptinteresse auf einer fremdartigen Modulation beruht, macht nicht nur die Grundlage, sondern den gesammten Inhalt des ganzen, ziemlich langen Satzes, so, dass dieses Thema, nur auf sehr freye Art, immerfort, und immer wieder mit jenem schnellen Wechsel der Tonarten, variirt wird, wo denn der reich-quellenden Erfindung des Künstlers auf vielfältige, oft überraschende, und stets interessante Weise Bahn gemacht wird.

Die Violin ist durchgängig obligat, und zwar so, dass man aus der Klavierstimme allein kaum in einzelnen Zeilen klug wird. Beyde Stimmen sind aber nicht nur trefflich verbunden, sondern auch, kommen sie nun zusammen, jede von bedeutender Wirksamkeit. Schwer auszuführen sind beyde nicht, — was man nämlich bey B. schwer nennet; und in dieser Hinsicht ist das Werk etwa den ersten, und von guten Spielern gewiss noch unvergessenen Klaviertrios dieses Meisters an die Seite zu stellen. — Stich und Papier sind schön.

... zur ...öring; ... ...n 9ten Februar dieses Jahres. Kenntnisse mannigfacher Art, besonders der alten Sprachen, zu denen er auf der Thomasschule in Leipzig (von 1772 bis 1781) Liebe und Anleitung bekam, verbunden mit einem sittigen, in jeden Cirkel passenden Betragen, zeichneten diesen Mann so sehr vor vielen seines Gleichen aus, dass wir ihn als Muster für diejenigen Studirenden aufstellen könnten, welche sich auf ähnliche Aemter würdig vorbereiten wollen. — Die Natur hatte schon durch seine Mannslänge (kopfgrösser als die gewöhnliche) dafür gesorgt, dass man sich von ihm etwas nicht Alltägliches versprach. Noch glücklicher aber war, wie schon erwähnt, sein geistiges Wesen bedacht, so dass jeder sich gar bald angezogen, und dann fest an ihn gehalten fühlte. Wir nennen von seinen Lehrern auf der Schule: Fischer, Thieme, Doles, Hofmann, Kriegel; auf der Universität: Körner, Morus, Burscher; von andern vornehmen Gönnern: die Minister Burgsdorf und Wurmb. Hätte auch nur Einer von ihnen länger gelebt, D. würde seine Tage nicht in Eisleben beschlossen haben. — Für Musik konnte er nur in den letzten Jahren nützlicher werden, da er zuvor mehr Schulunterricht zu geben hatte. Jederzeit hat er aber durch gründlichen Unterricht in derselben, besonders durch Zuziehung eines guten Singechors und einzelner guter Orgelspieler, auch durch eigene Compositionen bewiesen, dass er der Sohn eines, die Musik besonders liebenden Vaters und ein Thomaner aus jenen Zeiten war. Er sang übrigens eine schöne Bassstimme.

D.

KURZE ANZEIGEN.

1. *Alexanders Favorit-Marsch, für's Pianoforte eingerichtet* — No. 1, 2, 3 — (jede No. 30 Xr.)

2. *Leipziger Triumph-Marsch, und grosser Parade-Marsch, für's Pianoforte zu 4 Händen* — — (1 Guld.)

3. *Neue kais. kön. Militair-Märsche u. Zapfenstreiche für's Pianof. einger.* — No. 1, 2, 3, (jede No. 45 Xr.)

Digitized by Google

Diese Klein[illegible] 15ten März gab die berühmte Milder-Hauptmann, von Wien, Friedrich Starke – der königl. Oper in Berlin Artaria, die andern beym [illegible] zeigen, so sehr das bey dergleichen Bearbeitungen möglich ist, Hr. St. verstehe, Militair-Musik zu schreiben: wer aber diese, so wie seine vielen ähnlichen Stücke, mit voller Musik gehört hat, der wird davon noch weit mehr überzeugt, und setzt dieselben unter die besten, die jetzt geschrieben werden; denn eben in der effectvollen, und nicht selten wahrhaft originellen Instrumentirung liegt ihr Hauptvorzug. Mit Recht suchen daher die kais. östreichischen Regimentsmusiker – und das heisst, wenigstens bey den Garde- und verschiedenen andern Linien-Regimentern, die besten Regimentsmusiker von der Welt — immer neue Musik von Hrn. St. zu erhalten; und andere würden wohlthun, sich ebenfalls darum zu bewerben, wozu dieser gefällige Mann, nach öffentlichen Anzeigen, gern die Hand bieten will. Wer nun aber solche, recht eigentliche Militair-Musik, gleichsam in Umrissen, auch auf dem Pianoforte gern spielt, der mag auch nach diesen Werkchen greifen. Mehr davon zu sagen, ist nicht nöthig.

Vier Choralvorspiele in 3- und 4stimmig gebundenen (m) contrapunctischen (m) Styl —— von G. F. Ebhardt, Hoforganisten zu Schleiz. Leipzig, bey Peters. (Pr. 18 Gr.)

Das erste dieser Vorspiele, über die Melodie: Befiehl du deine Wege — ist mit obligater Klarinette, dreystimmig. so nämlich, dass die Klarinette den Choral selbst führt, gesetzt; dann ist dies auch vierstimmig, so bearbeitet, dass noch ein Fagott dazutritt. Das zweyte, über: Dir, dir, Jehovah, will ich singen — wo eine Hoboe den Choral führt, ist vierstimmig. Im dritten — nach dem Urtheil des Ref., dem besten — über: Ein Lamm geht hin und trägt die Schuld — führt das Pedal, oder ein Fagott, die Choralmelodie. Das vierte, über: Vom Himmel hoch — giebt blos die Melodie mit variirenden Mittelstimmen und Bass, und einem ganz kurzem, und leider net; desto m[illegible] Naturgabe[illegible] einem Zwischenspiel zwischen jeder Zeile. gesamm[illegible] Anfänger. Jene ersten drey setzen schon einigermassen geübte Organisten voraus, sind aber für sie sehr leicht. Der Verf. beweiset überall, dass ihm der wahrhaft orgelmässige, gebundene Styl geläufig ist; die Anordnung der Stimmen gegen einander ist auch wohl erwogen: aber die Ideen an sich sind nur sehr gewöhnliche, und auch in der Art, sie fortzuführen, erhebt sich der Verf. selten über die Weise gründlich unterrichteter, aber an Erfindung nicht reicher Organisten.

In dieser Hinsicht ist das Werkchen zwar nicht zu tadeln, aber auch nicht zu loben: doch kann und wird es, wegen seines übrigen Zweckmässigen, angehenden Orgelspielern nützlich werden.

Rondo für's Pianoforte — von Amalie Gröbenschütz. Berlin, bey Gröbenschütz u. Seiler. (Pr. 12 Gr.)

Mad. Gr. ist als eine sehr fertige, und überhaupt wahrhaft ausgebildete Klavierspielerin bekannt. Diese Vorzüge liessen sich auch aus der genannten Composition vermuthen. Ein angenehmes, bey jeder, wenn auch vielleicht zu öftern, Wiederkehr, willkommenes Thema, mit sehr mannigfaltigen, theils singbaren, theils brillanten Zwischensätzen, zur Uebung und Unterhaltung geübter Spieler: dies bietet das Rondo dar; und, da alles in modernen Formen, mit heiterm Sinn und dem Instrumente angemessen ausgeführt ist, auch nicht gegen die Regeln verstösst: so darf es bey nicht Wenigen auf Beyfall hoffen, wenn es auch hin und wieder an andere bedeutende Werke neuer Klaviercomponisten erinnert.

Rondo für Pianof. u. Flöte, von J. F. Kelz. 42stes Werk. Berlin, bey Concha. (Pr. 10 Gr.)

Leicht, heiter, interessant; nicht beträchtlich geübten Dilettanten ein mit Grund zu empfehlendes Unterhaltungstück.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. II.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

März. № II. 1817.

Ankündigung.

In der Grossherzoglich Hessischen Hof-Musikhandlung von B. Schott, in Mainz, ist so eben erschienen, und durch jede solide Buch- und Musikhandlung zu haben.

Versuch

einer geordneten

Theorie der Tonsetzkunst

zum Selbstunterricht

mit Anmerkungen für Gelehrtere

von

Gottfried Weber.

Erster Band.

Grammatik der Tonsetzkunst.

Mit dem sichersten Bewustseyn, durch Herausgabe dieser Schrift eines, durch tiefe harmonische Kenntniss, durch Vielseitigkeit, wissenschaftlicher Bildung und durch die höhere Weihe des Genius der Tonkunst so ausgezeichneten und öffentlich anerkannten Gelehrten und Tonsetzers, ein hochwichtiges Interesse der Kunst befördert zu haben, zeige ich dem musikal. Publicum das Erscheinen dieses ersten Bandes an.

Je dringender das Verlangen nach Belehrung über die Grundsätze der Harmonielehre, je allgemeiner es unter allen bessern Tonkünstlern und Tonkunstfreunden, die nicht blos mechanische Ausüber, oder blos geniessende Dilettanten seyn wollen, verbreitet ist, desto empfindlicher ist der bis jetzt herrschende Mangel an einer Theorie, deren Verfasser, sich selbst klar, auch Andern sich klar zu machen verstünde, der mit dem Können im Gebiete der Kunst, (Kunstfertigkeit,) auch ein geordnetes Wissen, und hinreichende wissenschaftliche Ausbildung und Mittheilungsgabe verbände, um dasselbe geordnet und fasslich in einem Buche darzustellen. — (Die Unzahl derjenigen, welche es fruchtlos versucht haben, aus unsern bis jetzt vorhandenen, zum Theil selbst mit der Devise: „zum Selbstunterricht" versehenen Lehrbüchern, oder gar aus leidigen Generalbasschulen, Licht zu schöpfen, wird es bezeugen, dass dieses Urtheil nicht zu strenge ist.)

Dass nun das oben angezeigte Werk jedem Bedürfniss im vollesten Masse abhelfen wird, verbürgt der Name des durch so viele tiefgedachte und lichtvoll dargestellte theoretische Abhandlungen, durch scharfsinnige Beurtheilungen theoretischer Werke, und geniale Compositionen so wol höhern Styls als angenehmerer Gattung, bewährten Verfassers. Durch seine Darstellung verschwindet auf Einmal der unverständliche Nimbus, welcher, nicht aus der Schwierigkeit der Sache selbst, sondern nur aus der Unbändigkeit der bisherigen Darstellungsart entspringend, dieses Feld den Kunstjüngern sonst so schwer-zugänglich zu machen pflegt. Der ganze Context des Buches ist durchaus höchst leicht-verständlich für jeden, und nur in abgesonderten Anmerkungen, die ohne Nachtheil des Zusammenhanges überschlagen werden können, wird gelehrt mit Gelehrten gesprochen.

Der Preis des ersten Bandes ist:

Auf Velinpapier . . . . 5 Fl.
Auf schönem Druckpapier . . 5 Fl. 40 Xr.

Hofmusikhandlung von G. Schott.

Im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig ist erschienen und in allen soliden Musik- u. Buchhandlungen zu haben.

Elementarbuch für Flötenspieler

von

A. E. Müller

Grossherzogl. Kapellmeister in Weimar.

Preis 2 Rthlr. 12 Gr.

Dieses Werk, das schon der Name des als Theoretiker, Componist und Virtuose in seiner Kunst berühmten Meisters

Digitized by Google

empfiehlt, enthält Alles, was zur leichten und gründlichen Erklärung des geschmackvollen Flötenspiels, nach dem gegenwärtigen Anforderungen dienen kann, im klaren, wohlgeordneten Vortrage, in 10 Kapiteln, welche, ausser den musikal. Elementen, sich über die Flöte mit einer oder mehrern Klappen, die Lehrart ihres Spiels, die Erhaltung desselben etc., lehrreich verbreiten. Hierzu kommen noch die auf 42 Seiten beygefügten, mannigfaltigen und höchst nützlichen Notenbeyspiele oder Uebungsstücke von mancherley Figuren und Passagen in den üblichsten Tonarten, und die 8 Tabellen, wovon die ersten vier die verschiedenen Tonleitern für Flöten mit einer und mehrern Klappen, die übrigen aber die Anweisung zu allen nur möglichen Trillern auf derselben enthalten.

2 Rthlr. 12 Gr. als den Preis dieses Werks, das 33 Seiten Text, und dann noch 49 Seiten für die Notenbeyspiele nebst Text, ausser den 8 Tabellen (die auch besonders verkauft werden), beträgt, und auf weissen starken Papieren gedruckt und gestochen, auch mit einem farbigen Umschlage versehen ist, wird man gewiss höchst billig und ganz geeignet finden, um diesen sehr zu empfehlenden Werke eine verdiente allgemeine Aufnahme zu verschaffen.

Als Supplemente zu diesen Elementarbuche erscheinen auch in dem nämlichen Verlage:

Instructive Flötenstücke für Anfänger

von

A. E. Müller,

welche zur Fortsetzung des Unterrichts mit grösstem Vortheile gebraucht werden können, indem sie, auf das allmählige Fortschreiten im Flötenspiele berechnet, die nöthigen Erleiterungen, und zugleich Zurückweisungen auf das Elementarbuch enthalten, und durch ein- und zweystimmige, schöne gefällige Sätze und Variationen gewiss Vergnügen gewähren. Der 1e und 2e Heft dieser Flötenstücke ist bereits erschienen, beyde Hefte kosten 20 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Weber, C. M. v. Kampf und Sieg, Cantate zur Feyer des Sieges bey Belle Alliance, Clavier-Auszug Op. 44. . . . . 3 Rthlr. 8 Gr.

Giuliani, der treue Tod von Th. Körner mit Beglt. des Pianof. oder Guitarre. . . . . 4 Gr.

Hasslinger, Tob. die Kirchenthür von Kleinschmidt mit Beglt. des Pianoforte. . . . . 6 Gr.

Stadler, Abbé, neue Messgesänge mit Melodien . . . . . 6 Gr.

Beethoven, L. v. an die ferne Geliebte, ein Liederkreis v. M. Jeitteles mit Beglt. des Pforte. 98s Werk. 1 Rthlr.

— der Mann von Wort, Gedicht von Kleinschmidt mit Begltg. des Pianoforte. 99s Werk. . . . . 8 Gr.

Beethoven, L. v. Merkenstein, Gedicht von Ruprecht mit Beglt. des P.forte. 100s Werk. . . . . 4 Gr.

Spontini, die Vestalin, grosse Oper in 3 Acten. Vollständ. Clavier-Auszug, franz. und deutscher Text. Pracht-Ausgabe. . . . . 6 Rthlr. 16 Gr.

Cherubini, Lodoisca, heroische Oper, vollst. Clav.-Auszug. Pracht-Ausgabe. . . . . 6 Rthlr. 16 Gr.

Oswald, W. 5 deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepiano. . . . . 12 Gr.

Gabriel, F. W. 3 Gesänge von Carol. Richter mit Clavier-Begleitung. . . . . 10 Gr.

— 4 Lieder für fröhliche Laune. . . . . 12 Gr.

Schnabel, Jos. Hymni sex faciliores a 4 Vocibus cant. 2 Viol. 2 Oboë 2 Corni (Clarin. 2 Tymp. ad libit) et Organo. . . . . 1 Rthlr. 4 Gr.

Lied: der Korb, mit Beglt. des Pianoforte. . . . . 4 Gr.

— der Zecher: Ich und mein Fläschlein etc. . . . . 4 Gr.

— Doctor Eisenbart, mit Beglt. des P.forte. . . . . 4 Gr.

Leister, F. 24 Variations ou Etudes p. la Flute sur un thème favori du Ballet: Alcine. . . . . 12 Gr.

— 9 Variations p. la Flute sur l' air des tiroliens: Wann i i d. Früh etc. . . . . 6 Gr.

Haydn, Jos. grdes Simphonies arr. p. la Flute, 2 Vlons, Viola et Basse. Liv. 5. No. 1. . . . .

Monzani, T. Il Pasticcio contenant des Preludes, Airs avec embelliss. et Variations etc. p. la Flute. . . 16 Gr.

Köhler, H. Amusement p. 3 Flutes. Op. 115. . . . 12 Gr.

Bayr, G. Variations en Quatuor p. Flute, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 4. . . . . 16 Gr.

Seiff, G. 6 Pieces d' Harmonie p. 2 Clarinettes, 2 Cors et Basson. Liv. 1. . . . . 1 Rthlr. 4 Gr.

Tuch, H. A. G. Serenata per Flauto, Violino et Chitarra. Op. 41. . . . . 10 Gr.

Dressler, R. 3 Duos caractérisés et concertans p. 2 Flutes. Op. 32. L. 1. 2. 3. . . . . à 20 Gr.

Dalayrac, Ouverture und Favorit-Stücke a. d. Op.: der Dichter und der Tonsetzer für Flöte oder Violin und Guitarre von Diabelli. . . . . 1 Rthlr.

Viotti, J. B. Quatuor en Sol mineur p. 2 Violons, Viola et Basse. . . . . 1 Rthlr.

Fodor, A. Ouverture à grand Orchestre. Op. 22. C dur. . . . . 2 Rthlr.

Wilms, J. W. Ouverture d'une Cantate intitulée: l'Eloge des arts à grand Orch. Op. 45. . . . 1 Rthlr. 12 Gr.

Bunte, F. 6 petits Duos p. 2 Violons. Cah. 2. . . . 16 Gr.

Krommer, Fr. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 94. 1 Rthlr. 12 Gr.

Radicati, F. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 19. 1 Rthlr. 12 Gr.

Rolla, Alex. 3 Duetti p. 2 Violini. Op. 6. de' Duetti a 2 Vlini. . . . . 2 Rthlr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten April. N°. 14. 1817.

Andreas Christian Sparrevogns Taktuhr *).

Obschon ich kein Freund von Taktmessern und Tempoweisern zu seyn scheine, weil mich die schlechte Ansicht Vieler ärgert, die in dem Menschen nur eine Maschine, ein Ding sehen, dem die Zeit von aussen einzutreiben ist, da vielmehr der Mensch, ein lebendiges, freyes Wesen, die Zeit von innen aus sich herausbildet; so bin ich es doch in der That, und verändere sogleich die Sprache, wenn der Zweck eines solchen Instruments darein gesetzt wird, dem Menschen die Herrschaft über sich selbst zu sichern. Freyheit aufheben, ist, sie offenbaren; die nicht aufgehobene verklärt sich desto herrlicher, und die aufgehobene lebt im Gesetze. Ist es aber dem Componisten um ein Gesetz zu thun; will er, dass sein Stück gerade nur in diesem Tempo, weder langsamer noch geschwinder vorgetragen werden soll; will er die ganze Mit- und Nachwelt auf dies Tempo verpflichten, — eine solche vorsorgliche Absicht des Hirten ist eben so zulässig, als erlaubt der fromme Wunsch der Heerde, gewiss zu seyn, in welchem Tempo ein Stück ursprünglich nach der seligmachenden Vorschrift des Verfassers gesungen oder gespielt worden: so muss jener auch seinen unveränderlichen Willen durch ein gemeinverständliches Mittel, auf eine unwandelbare, für alle Zeiten und Oerter geltende Weise, kund thun. Durch Worte kann es nicht geschehen; ihre Bedeutung ist immer relativ, sie können auf ein Maass nur hinweisen, nicht es seyn. Ein Maass aber ist hier erforderlich, und zwar ein unwandelbares, allgemein gültiges und bekanntes. Dies haben wir einzig an dem Umschwung der Erde um ihre Achse, — freylich nicht länger, als es ihr gefällt, gerade in 24 Stunden von der bekannten Dauer diesen Umlauf zu vollbringen, — wir begnügen uns aber mit diesem und nehmen allgemein es für ein unveränderliches, weil es ein untrügliches ist. Diese Zeitmessung ist für dies Leben, für alle Gegenden und für alle Zukunft geltend; gleichfalls ist das Mittel, wodurch wir sie mit ihren Untereintheilungen in Stunden, Minuten, Secunden etc. darstellen, auf dem ganzen Erdboden verbreitet, ihre Schrift überall verständlich. Misst also der Componist die Dauer seines Stücks, und schreibt sie darüber, z. B. 11 ¾ Minuten, so hat sein Wille eine Form des obbeschriebenen Gesetzes erhalten. Aber diese Art von Einheit der Form und des Inhalts hat den Fehler gewisser schlechter Gesetze im Staate, die fast unvermeidlich einigemal übertreten zu werden Gefahr laufen, bevor ihre Bestimmung recht gefasst werden kann: es muss nämlich probirt werden, und erst wenn man durch genugsames Probiren das vom Componisten gewollte Tempo wirklich gefunden hat, erfährt man das Wahre; aber leider doch kein recht Wahres, kein Wahres, das sich aufbewahren lässt! denn niemand vermag seinem Gefühl die Bewegung so einzuprägen, dass er mit Zuverlässigkeit dafür einstehen könne, sie, wann es gefordert wird, jedesmal unverändert wieder hervorzubringen. Es ist also weiter erforderlich, dass der Takt selbst unmittelbar gemessen werde. Aber dazu sind unsre, auch die besten Secund-Uhren, nicht hinreichend. Denn wenn z. B. vom Componisten gefunden wird: 8 Takte dauern 15 Secunden, folglich jeder Takt 1 ⅞ Secunden, so lässt sich dies darüber schreiben; aber darnach nun, die Uhr in der Hand, dem Takt seine Dauer zuzumessen, dem Zeiger sie abzusehen und sich ins Gefühl zu pflanzen, gränzt

*) Hierzu die Beylage in Steindruck.

Digitized by Google

an Unmöglichkeit. Der Takt ist nur durch Zerlegung seiner, als eines Ganzen, in gleiche Theile ergreifbar; zwey und drey sind aufs Wenigste seine Glieder; ein Takt von 1 $\frac{7}{8}$ Minuten Dauer zerfällt also in Theile von entweder $\frac{15}{16}$ oder $\frac{5}{8}$ Secunden: diese und andere solche Zeiteinschnitte zeigt keine gewöhnliche Uhr. Es muss also ein Instrument seyn, mittelst dessen eine absolut-bestimmte Zeit, etwa die Minute, in beliebige Aliquot-Theile zerlegt, und die Zerlegung durch ein Merkmal sichtbar gemacht wird. In dem aufgestellten Fall muss für den geraden Takt die Minute in 64, für den ungeraden in 96 gleiche Theile zerlegt, und jeder Theil als Bewegung einer Unruh oder eines Pendels sichtbar werden. Eines solchen Instruments bedarf es; ein Glockenwerk aber mit dabey wäre überflüssig und störend: denn nimmermehr wolle man von der Hörbarkeit der Zeittheile sich einen Nutzen für alle einzelne, bey einer grossen Musik Beschäftigte versprechen; nur der Anführer braucht das Tempo zu wissen, und so wie er verstehen muss, dem Orchester wie durch electrischen Schlag die Bewegungen mitzutheilen, und in Nothfällen nachzuhelfen, so sollen seine Untergebenen vorher in der Schule taktfest gebildet seyn. Soll für die Einzelnen, deren Augen und Ohren schon volle Beschäftigung haben, eine taktführende Maschine Director seyn, — dass man die Posse so weit triebe, als es für Stücke, worin keine Fermate, kein ritardando etc. vorkommt, sich denken lässt, — so muss die Basis davon weder Sichtbarkeit, noch Hörbarkeit, sondern Fühlbarkeit seyn: dem etwa elastischen Fussboden, oder einer Vorrichtung auf demselben, werde durch einen Mechanismus die Taktbewegung eingewiegt, so dass jeder, dem es beliebt sich mit demselben in Verbindung zu setzen, sie leise fühle und ungestört alle seine Aufmerksamkeit auf Lesen, Ausdruck und was sonst erforderlich wenden könne. Wären so erst die Füsse in Requisition gesetzt, so könnte mit der Zeit die Reihe auch an die Nase, und für Saiten-Instrumentisten gleichfalls an die Zunge kommen. An Vorschlägen wird es nicht fehlen, darum sey schon hier darauf hingewiesen.

Nur bruchstücklich mit der Geschichte der Erfindungen auf diesem Felde bekannt, weiss ich nicht, ob unter den bisherigen eine sey, die der obbeschriebenen Forderung des Taktmessens vollkommen Gnüge leiste. Das allerneueste Produkt indessen, Hrn. Neukomms musikal. Chronometer, den ich vor mir habe, lässt noch viel zu verlangen übrig, oder scheint mir vielmehr ganz verfehlt. Wenn der Erfinder desselben den Vorzug des *Pendels* vor einer *wahren Uhr* durch unwissenschaftliche Gründe darthun will, und dies schon die Erwartung, die man sonst hegen möchte, herabstimmt; so findet man sich vollends getäuscht, wenn man die Grundlage seines Zeitmessers prüft. Seine Doppel-Scala von 24 Graden giebt keine Theilungen eines durch ein Naturgesetz bestimmten, allgemein bekannten Zeittheils, als etwa der Minute, — nur beyher trifft die Schwingung von einer halben Secunde, wie zufällig, mit dem vierten Grade überein, — sondern willkührlich, geleitet nur von einer empirischen Wahrnehmung, ist der erste Grad dahin gesetzt, wo seine Stelle hiernach gefunden ward, und darauf folgen in einer gewissen Proportion die übrigen Grade. Eine innere Nothwendigkeit dieses Verfahrens fehlt schlechthin, die Natur ist blos bey der Entwickelung oder Ausführung, gar nicht bey der Grundlegung oder der Aufstellung eines Princips wissenschaftlich befragt worden: es ist ein Chronometer, wie es ihrer tausende geben kann, brauchbar als ein besonderes, das etwa local, höchstens national, schwerlich universal werden, oder, durch Umstände es geworden, auf immer sich erhalten kann. Beschreiben zwar lässt dieser Messer sich und der Beschreibung gemäss allenthalben nachmachen, aber er dringt sich nicht auf, u. das ist eben auch der Fehler, dass, um das Princip zu erkennen zu geben und die Tafel verständlich zu machen, es einer Beschreibung bedarf. — Von den Erfindungen Anderer, und ihren Ideen, wie die Zeitbestimmung zu treffen sey, schweige ich aus dem oben angeführten Grunde; viele aber werden gewiss mit mir bedauern, dass es jenem geniereichen Tonsetzer nicht gefallen hat, seine Zeitmessung auf einen absolut-bestimmten Zeittheil zu richten, oder vielmehr, dass ihm die Nothwendigkeit davon nicht eingeleuchtet hat. Nichts ist ja leichter, als einen Pendel einzurichten, woran die Minute oder halbe Minute in etwa 60 bis 120 oder mehre gleiche Theile zerlegt erscheinet. Eine solche Maschine beantwortet in Bezug auf Takt und Tempo unfehlbar alle Fragen; und sowol, dass sie das thue, als dass, um auf diese naturgesetzliche Weise eine empirische Unendlichkeit der Theilbarkeit aufzustellen, der Forderung

Digitized by Google

Gnüge leiste, hat schon vor 25 Jahren unser sehr geschickter, durch mancherley sinnreiche und nützliche Erfindungen seinen Mitbürgern bekannte Uhrmacher, Hr. Sparrevogn, dessen persönliche Bekanntschaft ich vor einigen Monaten gemacht, deutlich eingesehen. Sein Pendel ist sehr einfach; das Gewicht hängt nicht, wie Hrn. Neukomms, an Einem, sondern an zwey Fäden, wodurch die Neigung zur Kreisschwingung abgehalten wird; Wärme und Feuchtigkeit können nicht darauf wirken; auch ist er durchaus bequemer zu brauchen, als jener; seine grösste Länge giebt die mit 60 bezeichnete halbe Secunde, und die kürzeste ist einige Grade über 120. Seinen Gebrauch lehrt die blosse Ansicht. Ich hätte z. B. ein Allegro C-Takt vor mir und wollte das Tempo sowol für mich selbst als für Andere fixiren, so stelle ich den Pendel auf 60. Indem ich zu spielen anfange, fängt ein Anderer an die Schwingungen des in Bewegung gesetzten Pendels zu zählen, fortfahrend bis zum Ablauf der halben Minute, und bey der 61sten Schwingung mir Halt zurufend. Dann zähle ich, wieviel gespielt ist; es sind z. B. 17 ¼ Takte. 17 Takte, und 1 Viertel darüber, machen 69 Viertel, die sind auf die halbe Minute gegangen. Dies bezeichne ich beym Anfange des Stücks so: IV. 69; das heisst, der Pendel soll auf den Grad 69 gestellt werden, dann geben seine Schwingungen die Dauer der Viertel, deren vier einen Takt füllen. Oder ich hätte ein Stück, ¾ Takt, wovon 13 Takte, also 39 Viertel oder 78 Achtel, auf eine halbe Minute gehen, so schreibe ich das Tempo so vor: VI. 78. Wären es 13 Takte 2 Viertel und 1 Achtel, dann lautete die Vorschrift so: VI. 83; das heisst, die Schwingungen des Pendels, auf 78 dort, hier auf 83 gestellt, geben Achtel (eigentlich Sechstel, aber wir Deutsche nennen ja die fusa der Lateiner, croche der Franzosen, überall Achtel, sie mag Achtel seyn oder Drittel, oder Sechstel. oder Neuntel etc.) also Achtel, wie sie in diesem Stücke sich bewegen sollen. Dies ist die eine, sichere und schnelle, bey Hrn. Neukomms Chronometer unanwendbare Weise, das Tempo aufzufassen; die zweyte, unsichere und langsame geschieht durch probirendes Verkürzen und Verlängern des Pendels, wobey ich selbst, oder, während ich spiele, ein Anderer, mitunter wol eine Stunde herumtappen und suchen kann, ehe das rechte gefunden wird. Wenn, mit solchen Charakteren, als II. 64, III. 107, IV. 69, VI. 83 etc. bezeichnet, ein Ballen Musikalien nach Ost- oder West-Indien verschlagen würde, wo man noch weder das Instrument noch dessen Princip nennen gehört hätte, so würde wissenschaftliche Forschung beydes unfehlbar und sehr bald herausbringen; das lässt sie bey Hrn. Neukomms Charakteren wol bleiben.

Eine solche Pendelmaschine, die Hr. Sp. fast eben so wohlfeil liefern könnte, als Hr. N. die seinigen, ist vollkommen hinreichend für die Forderung der Wissenschaft und der Kunst, aber die Bequemlichkeit ihres Gebrauchs ist beschränkt und von mancherley abhängig; es kräppelt sich nur so damit fort. Dies erwägend, und in dieser bestimmten Hinsicht den grossen Vorzug einer Uhr vor dem Pendel erkennend, veranlasst dazu nicht durch die von ihm kaum vernommene Stimme, die einen Taktmesser begehrt, sondern wiederum auch diesmal, wie vorhin bey seinem Pendel, durch Verfolgung eines einzelnen Gedankens, nämlich bey einer künstlichen Spieluhr gewisse Verbesserungen anzubringen, — war Hr. Sparrevogn darauf bedacht, seine Idee durch einen Uhrmechanismus zu realisiren. Wie ihm dies gelungen sey, und ob in Rücksicht auf Sicherheit sowol als Bequemlichkeit des Gebrauchs noch mehr verlangt werden könne, darüber stelle ich das Urtheil dem Leser frey; die beyfolgende Zeichnung, welche ich der Güte des Erfinders verdanke, setzt jenen dazu in Stand; auf meine Gefahr nehme ich, ausser der aufgestellten Idee und Theorie, nur die Versicherung, dass die Uhr wirklich existirt und sehr richtig geht.

Die Zeichnung stellt das Instrument, äusserlich einer Taschenuhr gleichend, in seiner wirklichen Grösse dar. Die eine Seite zeigt hinter dem Glasdeckel die Unruh in Gestalt eines Pendels, und gegenüber den Rücker; die andere hat einen dichten Deckel, der, wenn man den Pendanten eindrückt, von selbst aufspringt. Mittelst eines gewöhnlichen Uhrschlüssels wird der Zeiger gestellt. So lange der Deckel offen ist, steht das Werk still; sobald man ihn schliesst, geht es, aufs längste eine Stunde, aufs kürzeste etwa 25 Minuten.

Bey seinem Pendel hatte Hr. Sparrevogn die Einheit auf eine halbe, bey seiner Uhr hat er sie auf eine ganze Minute gestellt. Die mathematische Forderung, die der Verf. zur Construction der letztern an sich ergehen lassen, begreift

Digitized by Google

zwey identische, obwol anscheinend sehr verschiedene Fragen, nämlich:

Wie schnell müssen die Schritte oder Schläge seyn, wenn in einer Minute ihrer 60, oder mehre, bis inclusive 143 gemacht werden sollen? und:

Wie schnell müssen die Schritte seyn, jeder Schritt nach dem allgemeinen Militair-Maass zu 28 Zoll berechnet, wenn, in jedem Zeitraume von 1 Stunde 12 Minuten bis 2 Stunden 50 Minuten, eine Meile (von 10286 Schritten oder 12000 rheinländischen Ellen) marschirt werden soll?

Die Antwort auf jene erste Frage zeigt der äusserste Kreis mit seinen Eintheilungen. Wohin man de Zeiger schiebt, auf 60, 61 etc. bis 143, (auch albe Grade thun Wirkung) — da geht, sobald der Deckel zugedrückt wird, die Unruh einen steten Gang, nach Vorschrift der Zahl, 60, 61 etc. bis 143 mal in einfachen gleichen Schlägen genau eine Minute lang hin und her. Zu merken ist, dass der Zeiger nicht über die Stelle geht, wo auf der Scheibe im äussersten Kreise: *Skridt i 1 Minut* (Schritte in einer Minute) und im innern: *Tiden til 1 Miil* (Zeit zu einer Meile) steht, sondern man lässt, z. B. von 143 nach, 60 wollend, den Zeiger den Weg zurücknehmen, über alle Zahlen hinweg. An 60 bis 120 statt bis zu 143 Theilungen der Minute wär es genug gewesen, wenn nicht bis 180 fortgegangen werden sollte; der Verfasser wollte aber das Theilen zwar nicht so hoch treiben, als bey dem Umfange des Werks möglich, aber doch etwas höher als 120, theils um Erfahrungen zu machen, theils um für die Beantwortung der zweyten Frage ein weiteres Feld zu gewinnen. Diese Frage scheint mit der Musik nichts zu thun zu haben, aber das scheint nur so. Denn indem der Zeiger die Antwort giebt, wie schnell die Schritte seyn müssen, wenn in einer gewissen Zeit eine Meile marschirt werden soll, so wissen die Spielleute auch, wie sie das Tempo zu nehmen haben. Hierzu sind die beyden innern Kreise aufgetragen, von denen in dem einen die Stunde mit römischen (I und II) Buchstaben, in dem andern die überzählichen Minuten, bey der zweyten Stunde bis zu 50, mit Ziffern bezeichnet stehen. Diese besondere Darstellung auf der Scheibe ist deswegen nothwendig, weil der Marsch an sich kein bestimmtes Tempo hat; dass sie zugleich beym Exerciren der Soldaten oder sonst gute Dienste thun kann, ist Zugabe.

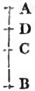
Das Verfahren nun des Componisten, oder Musikdirectors, oder Balletmeisters, das Tempo aufzufassen, und das aufgefasste vorzuschreiben, ist eben das oben schon beschriebene, wo die ganze Dauer der Schritte oder Schläge dort eine *halbe Minute* war, statt dass sie hier eine *ganze* beträgt. Durch römische Buchstaben (Zahlen) bezeichnet man die Anzahl der Theile eines einzelnen Takts, ob es II, oder III, oder IV, oder VI. das ist, entweder Halbschläge, oder Viertel oder Achtel sind, und durch Ziffern die Anzahl der auf die ganze Minute gehenden Takttheile. Weiter als VI braucht man nur in dem höchst seltenen Fall zu gehen, da ein Adagio, C oder $\frac{6}{8}$ Takt, so langsam ginge, dass, im ersten Fall keine 60 Viertel oder 15 Takte, im zweyten keine 60 punktirte Viertel oder 20 Takte, auf eine Minute gingen; dann müsste man dort VIII, und hier IX, nebst der Anzahl der Achtel vorschreiben. Und da im letzten Fall es möglich ist, dass sich das Tempo auch auf diese Weise nicht vorschreiben lässt, weil etwa die Zahl der grössern Takttheile unter 60, die der kleinen Glieder über 143 ist, — wenn z. B. 16 Takte, also 48 punktirte Viertel oder 144 Achtel auf die Minute gehen; so muss man statt einfacher Schläge der Unruh doppelte gelten lassen und in dem aufgestellten Beyspiel III. 48 + 48 vorschreiben, welches nichts anders bedeuten kann, als drey punktirte Viertel oder grössere Takttheile, und für jedes derselben die Dauer von zwey Schlägen.

Weiter finde ich zur Beschreibung weder der Taktuhr, oder wie man sie nennen will, noch ihres Gebrauchs etwas nöthig. Indem ich nun als Anmelder mit der Wiederholung abtrete, dass dem Taktmesser die Pflicht des Taktschlägers oder Figuranten nicht aufzuburden sey, und dass die Grund- oder Stamm-Zeit, auf welche alle Theilungen sich beziehen, ein durch ein Naturgesetz bestimmter Zeittheil seyn müsse; trete ich als Leser, dem das Urtheil freygestellt ist, wieder auf, um über eines und anderes noch, eben nicht zu urtheilen, sondern nur eine Meynung beyzubringen. Die letztere Bemerkung oben, wo doppelte Schläge, statt einfachere zu nehmen sind, um die Vorschrift des Tempo auszudrücken, zieht die Frage herbey, ob die halbe Minute nicht bequemer zur Einheit diene als die ganze. Hierauf ist nur aus der Erfahrung zu antworten. Wenn aber, wie ich nicht wünsche, die halbe Minute den Vorzug verdiente,

Digitized by Google

so müssten ihre kleinsten Theile wol nicht 60 Halbsecunden-, sondern 30 Secunden-Schläge seyn.

Die Bewegung der Unruh auf Hrn. Sparrevogns Taktuhr gleicht einer Pendelschwingung. Jemand, der dabey gedacht haben mag, dass es dem Erfinder um eine das Taktschlagen nachahmende Bewegungsart zu thun gewesen, dass nämlich die Uhr vor Aller Augen dahangen und jeder im Orchester ihr das Taktweisen absehen sollte, hat die Anmerkung gemacht, dass die Spielenden nicht sehen können, welche Bewegung an der Uhr den Aufschlag bedeute, und welche den Niederschlag. Diese Anmerkung wäre treffend, wenn die Takt-weisende Uhr eine Takt-schlagende, wol gar Takt-*verständige* seyn sollte. Allein sie ist und will nur jenes seyn; dem Anführer, der sie neben sich liegen hat, weiset sie den Takt oder das Tempo; sie dient ihm, und zwar unmittelbar, den andern hingegen nur mittelbar, auf Verstand aber macht sie gar keinen Anspruch. Doch, wer weiss! — Im Theater oder Concertsaal eine grosse Uhr dieser Art aufgestellt, die unmittelbar dem ganzen Orchester auch taktfigurirend diente, liesse sich, nach Hrn. Sparrevogns vorläufiger Angabe, etwa auf folgende Weise vernehmen, zwar noch nicht verständig, aber doch schon sehr verständlich:



Die Linie A B ist die Bahn der Unruh. Soll der Takt durch zwey Schläge markirt werden, so ist von A zu B der erste, von B nach A zurück der zweyte Schlag oder Ruck. Drey Schläge gehen, der erste von A zu B, der zweyte von B zurück nach C, der dritte von C vollends nach A. Vier Schläge erscheinen so: von A zu B der erste, von B zu C der zweyte, von C wieder zu B der dritte, und von B ganz hinauf zu A der vierte. Oder auf die Weise: von A zu C der erste, von C zu B der zweyte, von B zu C der dritte, und von C zu A der vierte. An vier markirten Schlägen sollte es ja wol genug seyn; sonst aber nimmt man entweder noch einen Absatz bey D zu Hülfe, oder man vervielfältigt die Bewegung, oder theilt sie, zwischen B und C.

Macht man das Werk ein wenig grösser, als hier dies erste Exemplar ist, welches als Taschenuhr zu tragen doch nicht füglich angeht, so hebt sich der obige Zweifel, ob nicht die Grundzeit einer halben Minute vorzuziehen sey; eine ganze bleibt es dann: um der dreygliedrigen Theilung willen aber führt man die Zahl der Eintheilungen, wozu dann der Kreis auf der Scheibe gross genug ist, von 60 an bis zu 180; dann ist kein Fall denkbar, wo von der Regel, nach welcher das Tempo vorzuschreiben, eine Ausnahme mit Gestattung von Doppelschlägen zu machen wäre.

Man frägt nicht, was ein Ding kosten würde, wenn einmal ausgemacht ist, dass man es nicht entbehren will; man will dann nur nicht, dass es zu theuer sey. Zu theuer wäre Hrn. Sparrevogns Uhr, wenn er, oder ein anderer — denn er grübelt lieber auf etwas Neues — nach der ersten nun mehre wollte machen oder machen lassen, und sich das Stück mit mehr als 25 Speciesducaten bezahlen liesse: er würde dabey, versichert er, nur den gewöhnlichen Arbeitslohn finden; fabrikmässiger Betrieb aber liesse einen geringern Preis zu. Dass die erste, zu der er einige ganz neue Arten von Werkzeug ersinnen müssen, ihm selbst auch blos an Arbeitslohn weit höher zu stehen kommt, lässt sich leicht erachten. — Doch mein Augenmerk ist nicht die Künstlichkeit des Werks, sondern nur das Daseyn und der Nutzen desselben. Die Uhr soll den Pendel nicht verdrängen, aber der Pendel soll nicht wähnen, dass er die Uhr entbehrlich mache. Jedes Theater, vorzüglich wo es viele Ballete giebt, und jede grössere Concertgesellschaft sollte, das Bedürfnis eines Taktmessers als anerkannt vorausgesetzt, eine Taktuhr besitzen; daheim bey sich hat jedermann genug an einem Pendel, der die Minute in 60 bis 180 Schwingungen sichtbar werden lässt. Die Uhr wird, was Sicherheit und Bequemlichkeit des Gebrauchs in Rücksicht auf bestimmte Verhältnisse des Orts und der Zeit betrifft, ewig den Vorzug behaupten. Gebrechen aber der Endlichkeit, dass sie „plötzlich still stehe, ein Rad darin brechen könne“ etc. muss man ihr so wenig vorwerfen, als dem Pendel, dass der Faden reisse, oder, wenn ihm ein Licht zu nahe kommt, abbrenne, oder die verticale Richtung sich verschiebe, oder in eine chronometrische Tafel, — deren es aber nicht bedürfen muss, — einige Stichfehler sich einschleichen können.

Schliesslich versichere ich als Anmelder, dass bey dieser Anzeige nicht die geringste Finanzspecula-

Digitized by Google

tion zum Grunde liegt, sondern, ausser der, einem sinnreichen Künstler schuldigen Gerechtigkeit, nur der unverhohlen dargelegte uneigennützige Wunsch, dass, wenn in das Leben etwas Neues eingeführt werden soll, Kunst oder Wissenschaft zu fördern, es gleich im Beginn das Rechte, für alle Zeit Gültige seyn möge; kein Willkührliches, sondern ein Naturgemässes.

Copenhagen, den 15ten Octbr. 1815.

Gld.

N. S. Da ich von dem vorstehenden Aufsatz, dessen erste Abschrift für die allgem. musik. Zeitung verloren gegangen, eine zweyte einsende, und inzwischen Gelegenheit gefunden hatte, mich mit der neuern Literatur der musikal. Chronometrie etwas bekannt zu machen: so bin ich dem Leser Rechenschaft schuldig, warum ich den Aufsatz unverändert gelassen und der Rücksicht auf Hrn. Neukomms Chronometer keine Rücksicht auf die übrigen Vorschläge und Versuche hinzugefügt habe. Hrn. Stöckels Zeitmesser kannte ich schon früher aus den in dieser Zeitung gegebenen Beschreibungen, erinnerte mich desselben aber nur dunkel. Wenn diese Maschine leistet, was man sie versprechen liess, so bleibt es mir unbegreiflich, nicht sowol, dass nun sechszehn Jahre verflossen sind und man nichts mehr von ihr vernimmt, sondern dass es nach Offenbarung ihres Princips noch Denker giebt, die dem unmittelbaren Maass der Zeit durch die Zeit das Mittelbare durch den Raum vorziehen. Was mir das erste einigermassen begreiflich macht, ist der geringe Preis von zehn Thalern; Hrn. Mälzels Taktuhr soll auch nicht mehr kosten: für diesen Preis aber, sagt mir Hr. Sparrevogn, dessen Taktuhr der König gekauft hat, könne nichts Tüchtiges oder Zweckgnügendes geliefert werden, und ich glaube selbst von der Sache soviel zu verstehen, dass ich dies einsehe; mit Hrn. Mälzels Maschine fürchte ich also, wird es auch stocken, wenigstens ist sie hier noch nicht zu haben. Stöckel hat die Theilung der Minute in 60, und dividirt die Geschwindigkeit mit 2 u. 3, wodurch 180 die Gränze wird. Hier ist Wissenschaftlichkeit. Hr. Mälzel nimmt zum Punkt 48, und zur Gränze — ich weiss nicht, ob 116 oder 160, denn beyde Zahlen finden sich: 116 wäre zu wenig, 160 zu viel, 144 die rechte Gränze, wenn 48 der rechte Punkt wäre; er ist aber ein willkührlich gesetzter. Am meisten bedaure ich, nicht früher gelesen zu haben, was der Hr. Tribunalrath Weber, dem Grunde nachforschend und auf Entscheidung dringend, mit so vieler Bündigkeit als Einsicht über diesen Gegenstand geliefert hat; ich würde, in den Punkten, wo wir nicht zusammen treffen, ihm näher auf den Leib gerückt seyn. Dies unterbleibt nun, aber nach dieser Erklärung darf ich wol hoffen, dass er die Ehre, die ich ihm zugedacht hatte, mir erzeigen werde, falls ich sie ihm zu verdienen scheine. Die Acten sind noch keineswegs geschlossen, die Sache aber ist es werth, dass man den Process darum so lange fortsetze, bis das Urtheil gefällt werden kann. Wir Schriftsteller müssen so bescheiden seyn, zu glauben, dass an unserer Arbeit noch etwas Wesentliches fehlt, so lange das Publicum nur gleichgültig zuschaut und das ihm Dargebotene nicht begierig ergreift. Von dem Publicum aber erwarte ich das Urtheil.

August 1816.

Recension.

Quartett für Pianoforte, Violin, Viola u. Violoncell, von F. W. Grund. 8tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 1 Rthlr. 6 Gr.)

Es ist das erste Werk, durch das der Rec. mit diesem Componisten bekannt wird; und da er sich aller Achtsamkeit auf die neuere Literatur der Tonkunst rühmen darf, so kann er wol vermuthen, dass auch bey weitem die meisten der Leser Hrn. G. noch nicht kennen. Um so mehr freuet es den Rec., durch den Auftrag der Redact. dieser Zeitung, obengenanntes Quartett anzuzeigen, Einiges beyzutragen, dass dasselbe, und mithin sein Verf., bekannter werde. Denn wahrhaftig, beyde verdienen es, und vor gar Manchen, die es sind.

Ernst sey das Leben, heiter die Kunst, rief Schiller gewissen, Schwierigkeiten und Düsterheit erkünstelnden Dichtern jener Zeit zu: und dasselbe möchte man den vielen, trocken und trübe künstelnden, oder wild und regellos stürmenden Musikern unsrer Tage zurufen; hat es wol auch schon gethan. So wie nun aber die heitere Kunst ins Leben treten soll, muss man es ernst mit ihr nehmen; was sie erst vor Oberflächlichkeit bewahrt und ihr Würde und Tiefe verschafft, und was auch

Digitized by Google

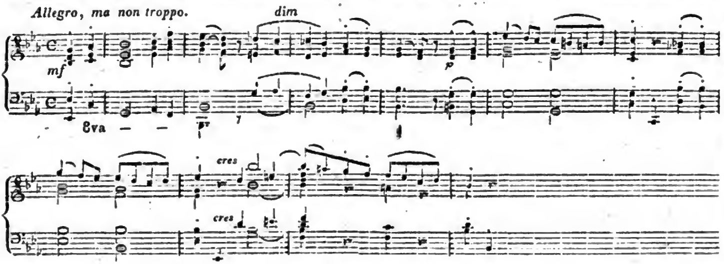
ihrer Heiterkeit im Sinn und Geist unbeschadet geschehen kann. Man könnte die Ausbildung eines Kunstwerks in dieser Hinsicht mit der Ausbildung eines Jünglings vergleichen. Nach des Rec. Urtheil haben von allen neuern Tonkünstlern eben dies zwiefache Verhältnis aufs Vollkommenste getroffen: J. Haydn, vornämlich in seinen Quartetten, (etwa manche Finalen abgerechnet,) und Mozart, ebenfalls in den Quartetten und verwandten Compositionen. Letzter nun auch vornämlich in denen, die unserm Verf. unverkennbar zunächst als Muster vorgeschwebt haben: in den Klavierquartetten und Klaviertrios. Rec. müsste sich sehr irren, oder eben die ausgezeichnetsten jetzigen Musikfreunde wenden sich, seit Jahr und Tag, endlich von den oben bezeichneten, künstelnden oder sturmlaufenden Componisten, mehr oder weniger, je nachdem diese mehr oder weniger Geist zeigen, wieder ab; oder sie fangen doch an, ihnen die etwa zwey Decennien hindurch genossene Vorliebe zu entziehen: ist dies gegründet, so lässt auch sich voraussehen, sie werden, neben andern, vorzüglich auch jene Werke Haydns und Mozarts mit erneueter Theilnahme wieder hervornehmen, und sie nun, bereichert mit Fortschritten im Verständnis und in der Ausführung, die wir alle seit ihrem ersten Erscheinen erlangt haben, um so vollkommener, und mithin auch um so lieber und öfterer vortragen. Das wird, der Meynung des Rec. nach, zunächst nach jenen, auch mit den Arbeiten der Componisten geschehen, die, wenn auch weniger selbstschöpferisch, doch mit Geist, Gefühl, Geschmack und Kunst in jener schöpferischen Meister Art geschrieben haben; wie Hummel, beyde Romberg etc., unter den jüngsten aber, neben einigen Andern, die noch nicht entschieden scheinen, sich noch nicht gleichbleiben, Fesca, und, darf man nach Einem Werke urtheilen, und zugleich hoffen, dass der Geist des Verf.s viel mehr Freyheit und Unabhängigkeit vom gewählten Vorbilde erlangen werde, auch Hr. G. — von dem übrigens der Rec. schlechterdings keine Notiz geben kann, als eben, dass er dies Quartett geschrieben habe.

Indem der Rec. hier zur Bezeichnung und Beurtheilung dieses Quartetts im Einzelnen übergehen wollte, fand er sich selbst dadurch überrascht, dass sie in dem so eben im Allgemeinen Ausgesprochenen für jeden der Sache Kundigen vollständig genug schon steckt, und mithin nur zu einer unnöthigen Wiederholung und Erweiterung werden würde. Wer die beyden mozartschen Klavierquartette aus Es. ihrem Geiste, Ausdruck und Style nach, gegenwärtig hat — welcher gebildete Musikfreund hätte das aber nicht! — und nun versichert erhält, dieses Quartett des Hrn. G. habe diese mozartschen zum Vorbilde gehabt — aber ebenfalls dem Geiste, Ausdruck und Style nach, nicht als blose Copie oder als Sammlung an einander gereiheter Reminiscenzen — obschon es von letztern nicht *ganz* frey ist: der weiss auch, was er hier empfängt; und nimmt er Theil an den Ansichten und der Neigung des Rec., wie diese Anfangs ausgesprochen worden sind, so wird er Hrn. G. dafür danken. Doch darf nicht unerwähnt bleiben, dass, wie es die Zeit will, dem Klavierspieler hin und wieder noch eine brillantere Passage zugewendet worden ist, als sie Mozart geben mochte. Das ist denn auch ganz recht: denn man lebt ja in der Zeit, und auch mit ihr. Und da die Ausführung darum doch kaum um ein Weniges schwerer geworden, mithin das Stück denjenigen Musikfreunden vollkommen zugänglich bleibt, welche sich am meisten für diese Gattung entschieden haben: so ists um so mehr recht.

Damit scheidet der Rec. diesmal von Hrn. G.; bittet ihn, seine oben erklärte Hoffnung (von mehr Unabhängigkeit vom Vorbilde) nicht unbeachtet zu lassen; (eine gewisse Stelle im ersten Allegro ist gewiss nur ein Stich-, höchstens ein Schreibfehler: denn Hr. G. schreibt rein und sehr besonnen;) und wünscht ihm in andern, aber ja nicht übereilten, und auch nicht (durch grosse Schwierigkeiten, Künstlichkeiten u. dgl.) anspruchvollern Werken öfter zu begegnen. Um durch die ersten, gleichsam im leichten Fluge geistreich zu beschäftigen, dürfte ihm wol die Quelle ganz ursprünglicher Erfindungen nicht reich genug fliessen; und bey grösserer Künstlichkeit liefe er gewiss Gefahr, schwulstig und etwas trocken zu werden. Er nehme diese Warnungen einem alten Praktiker nicht übel: sie sind nicht unbedacht, nicht aus der Luft, sondern aus dem Werke selbst aufgegriffen, und auch gut gemeynt. Für Leser aber, die allenfalls aus einer Fusszehe gewissermassen auf die ganze Statur zu schliessen vermögen, stehe das Thema des letzten Satzes dieses Quartetts hier, wie es erst das Klavier allein vor

Digitized by Google

trägt. Man siehet zugleich daraus, dass der Verf. den Vortrag mit grosser Genauigkeit zu bezeichnen pflegt, was eben bey so ins Reine ausgearbeiteten Compositionen bekanntlich ein Vorzug mehr ist:



Uebrigens ist dies Werk vom Verf. auch als Quintett, für Pianoforte, Hoboe, Klarinette, Fagott und Horn, bearbeitet und in demselben Verlag gestochen. So hat es der Rec. nicht gehört; das Durchsehen der Stimmen für jene Blasinstrumente ihm aber gezeigt, dass der Verf. ihrer kundig ist.

Kurze Anzeigen.

Lyra, ein Liederkranz — — mit Pianoforte — — von Heinr. Marschner. 8tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 18 Gr.)

Der Componist zeigt ein angenehmes, beachtenswerthes Talent zu Erfindung eigener, ansprechender Melodien, und auch eine gute Kenntnis der Harmonie, die er nur noch zu oft, auch wo es weder nöthig, noch wirksam, zu Tage legen will; weshalb dem Ref. auch die breit ausgeführten Stücke, No. 1 und 6, weniger gefallen, obschon auch in ihnen mehres Lobenswürdige zu finden ist, als die ganz einfachen, No. 2, S. 8, No. 5, S. 10, und No. 5, S. 14. Da Hr. M. überall den Ausdruck der Gedichte im Ganzen trifft, und auch manche einzelne Stelle derselben eigenthümlich zu bezeichnen und hervorzuheben versteht: so muss man um so mehr wünschen, dass er künftig auch auf die rhetorische und rhythmische Bearbeitung der Dichtungen mehr Sorgfalt und Fleis verwende, als hier, selbst in jenen ausgehobenen Stücken, an mehren Orten geschehen ist. Verlangen das auch gewöhnliche Liebhaber nicht, wenn ihnen übrigens so Angenehmes, wie von Hrn. M. in den besten dieser Lieder, geboten wird: so muss er selbst es doch von sich verlangen. — Die Texte sind von Körner, Theod. Hell, Voss und Luise Brachmann; das Klavier ist obligat.

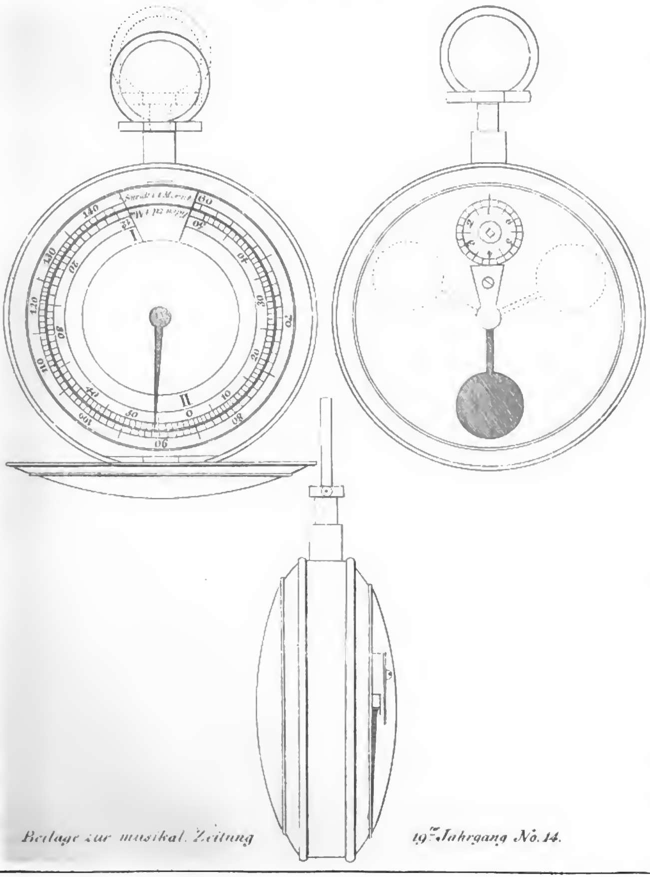
Six Duos de Violon — — comp. par B. Bruni. Oeuvr. 34. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Kleine, melodiöse Sätze für Anfänger, die über die Elemente hinaus sind und nun etwas Zusammenhängendes spielen wollen. Sie sind zweckmässig.

(Hierzu die Beylage in Steindruck.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google



Beilage zur musikal. Zeitung 19ter Jahrgang No. 14.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten April. **N°. 15.** 1817.

Recensionen.

Missa, solis vocibus humanis, comitante, si placet, Organo, cantanda, Domino Frederico Augusto, Regi Saxoniae, Patri Patriae clementissimo, pie dedicata a Frederico Schneidero, ad aedem divi Thomae Lipsiensem Organista. Verba germanica supposuit Amadeus Wendt, Professor Lipsiensis. Lipsiae, ex Officina musica C. F. Peters. (Pr. 2 Rthlr. 16 Gr.)

Es ist über dies, in seiner Art eigenthümliche, in seinem Charakter edle und andächtige, in der Ausarbeitung kunstvoll und sehr sorgfältig behandelte, in der Wirkung durchaus zweckmässige, und, in Hinsicht auf Ausführbarkeit, nicht schwierige Werk — schon von uns selbst, bey Gelegenheit der Mittheilung seiner zwey letzten Sätze, als musikal. Beylage zu No. 2, vom J. 1816, und auch sonst bemerkt worden, was uns das Nöthigste schien, um die Aufmerksamkeit der Leser darauf zu lenken; und Hr. Prof. Wendt hat in seiner Abhandlung: *Ueber Friedr. Schneiders 4stimmige Missa mit concertirenden Solostimmen, nebst Bemerkungen über Composition der Missa überhaupt und über den Charakter der Vocalmusik*, in No. 10 und 11, v. J. 1816, darüber ausführlich, mit vielem Beyfall, aber keineswegs mit parteyischer Vorliebe, vielmehr mit einer Strenge gesprochen, welcher wir nicht überall beypflichten können. So sind wir denn durch die Gesetze unsers Instituts gehindert, uns über dasselbe, jetzt, da es öffentlich erscheint, nochmals urtheilend zu verbreiten, und müssen, unsre Neigung hierzu unterdrückend, mit einer blossen Anzeige uns begnügen, welche, ausser dem, das Werk sey da, nur noch aussagt, für wen es da sey, und was daran, zum Behuf dieser Ausgabe, später noch gethan worden.

Es ist also da, dies Werk, für jeden Kenner und Freund der Kirchenmusik, der weder ausschliesslich an dem Alten und Strengen, noch ausschliesslich an dem Neuen und Glänzenden hängt, sondern sich auch dessen erfreuen kann, was, gewissermassen zwischen beyden innenstehend, von jenem wie von diesem so weit Gebrauch macht, als, was das Erste anlangt, der Zeitgeschmack und die weitvorgeschrittene Geübtheit der Ausführenden zu verlangen, und, was das Zweyte betrifft, Zweck, Ort und Einrichtung des Werks (für blosse Singstimmen) zuzulassen schien. Es ist da für Cantoren und andere Anführer öffentlicher Kirchenmusik, die im Besitz sind von vier wahrhaft guten Solostimmen und einem nicht ungeübten Chor; und die nun, an besonders ernsten, stillen Tagen, etwa der Advents- und Fastenzeit, das jetzt selten gemässigte Orchesterspiel schweigen lassen, und nur einen schönen, andächtigen Gesang geltend machen wollen. Es ist da für die, zum grössten Vortheil der Tonkunst und aller ihrer achtbaren Freunde, sich jetzt in Deutschland immer mehr einführenden Singvereine, die sich zusammenthun, um wahrhaft gute, sinnvolle, kunst- und gesanggemässe Werke einzustudiren und möglichst vollkommen auszuführen, zu ihrer geistigen und praktischen Fortbildung, zu ihrer Belebung und Freude. Für den Verf. endlich ist es da, zu seiner Ehre, und zu einem Erweis ehrerbietiger Huldigung gegen einen allverehrten und besonders auch diesen Zweig der Kunst vielfach begünstigenden König.

Später, als jene frühern Beurtheilungen erschienen, und zum Behuf dieser Ausgabe, ist für das Werk zweyerley gethan. Der Componist hat, zur Erleichterung der Sänger, vornämlich in

Digitized by Google

Hinsicht auf Intonation, aber auch — wir sagen das aus eigner Erfahrung — zur Vermehrung eines würdigen Effects, aus den Grund-, und Hauptnoten des Basses eine Stimme für Einen Contraviolon gezogen, und diese in der ersten Beylage besonders abdrucken lassen. Das Verhältnis dieses Grundbasses zu dem Bass der Singstimme ist, besonders im zweyten Theile des Werks, vom *Credo* an, ohngefähr dasselbe, wie bey den Vocal-Kirchenmusiken in Italien und ehedem (wir wissen nicht, ob auch jetzt wieder) in Frankreich. In den vorhergehenden Sätzen ist dem Violon etwas mehr gegeben; was wir nicht billigen. Es ist dieser Stimme zwar *ad libitum* beygesetzt, und nothwendig ist sie freylich nicht, wo man der Sänger gewiss seyn kann: wir wiederholen aber: es bleibt, auch im letztern Fall, räthlicher, sie — allerdings mit grösster Discretion des Spielers – ausführen zu lassen, zu vermehrter und würdevollerer Wirkung des Werks selbst. Ausser dieser Stimme findet man auch noch, wie der Titel anzeigt, eine zweyte, für die Orgel, welche, mit Ausschluss dessen, was von den vier Solostimmen gesungen wird, alle Hauptsachen eigentlich begleitet. Hiervon rathen wir aber nur Gebrauch zu machen, wo die Chorsänger entweder nicht sicher genug, oder zu schwach sind: die Wirkung, wenn auch der Organist geschickt registrirt, wird, durch einige dann entstehende Monotonie, und dadurch, dass sie die Wirkung, an Eigenthümlichkeit verliert, in etwas geschmälert. — Zweytens hat Hr. Pr. Wendt, für diejenigen protestantischen Kirchen, wo die lateinischen Worte nicht üblich, oder wol gar nicht geduldet sind, neben diesen, deutsche Worte untergelegt. Er ist dabey, wie zu erwarten, nicht nur mit ausgezeichneter Musikkenntnis und grosser Sorgfalt zu Werke gegangen, sondern hat sich auch an die altedeln, frommen, durch tausendjährige kirchliche Autorität noch besonders gewichtigen Worte so nahe, als ohne alle Abänderung der Musik ihm irgend möglich, gehalten; so dass seine Unterlegung, im Ganzen, einen, dem Original sehr nahe verwandten Ton gewonnen hat, und folglich eine ähnliche, wenn gleich nicht ganz dieselbe Wirkung hervorbringt — welches letzte aber auch, aus leicht zu findenden Gründen, schlechterdings unerreichbar seyn möchte. Der Leser wird sich von jenen Vorzügen der Uebersetzung am besten überzeugen, wenn wir ein Stück derselben hiehersetzen; aber nur, wer Aehnliches unter schon vollendete Musik versucht hat, kann den darauf verwendeten Fleis genugsam schätzen. Wir wählen die Worte des *Gloria*, und unterscheiden durch den Druck diejenigen von ihnen, bey welchen wir mehr oder weniger anstossen, aus Ursachen, die wir dem Hrn. Verf., oder auch denjenigen, welche, nach seinem Vorgange bey ähnlicher Gelegenheit nicht zu ihrer Beschämung neben ihm auftreten wollen, nicht erst anzuführen brauchen.

Lobgesang sey Gott in der Höhe;
und auf Erden Heil den Sterblichen,
welche Gott begnadigt!
Laut schallt dein Ruhm
zu den Himmeln empor!
Dich verehren (adoramus) wir,
dich preis't der Geister-Chor.
Dank sey dir,
Vater im Himmel:
Dank sey deiner
ewigen Gnade:
himmlischer König,
Hocherhabner,
Herr Gott Vater,
Allmächtiger!
Göttlicher Mittler,
Trost der Sterblichen,
Jesu Christe,
Sohn des Allmächt'gen,
O Lamm Gottes unschuldig,
Liebling des Vaters,
Heiland verlorner Sünder:
ach, erbarm' dich unsrer!
Du sitzest zur Rechten des Vaters;
blick' auf uns,
wenn wir nahen deinem Throne!
denn du bist allein der reine,
du bist der mächtige,
nur du der erhabene König
der Himmel:
Jesu Christe!
Dich und den heil'gen Geist
Schmückt Hoheit des ew'gen Vaters!
Amen! Amen!

Das Werk ist in Partitur gestochen. Jene oben angeführten, ausserwesentlichen Stimmen stehen nicht in der Partitur, sondern sind nur auf den besondern Beylagen gegeben. Die Einrichtung des Stichs ist bequem und lässt alles leicht übersehen. Wir haben auch nicht Einen Stichfehler gefunden. Alles Aeussere ist anständig, und der Preis nicht zu hoch.

Digitized by Google

Notturno für Harmonie und Janitscharenmusik — — *von Louis Spohr.* 34stes W. Leipzig, b. Peters. (Pr. 3 Rthlr.)

Die Harmonie-Chöre, wie man, etwas wunderlich, die Gesellschaften der Blasinstrumentisten nennt, von denen mehre deutsche und ausländische Fürsten zahlreiche und sehr geschickte, als Privatkapellen, und nicht wenige Regimenter ebenfalls ausgezeichnete halten, auch sonst an vielen Orten wenigstens nicht zu verachtende sich bilden — sind bekanntlich genöthigt, da, gewöhnliche Militair-und Tanzmusik abgerechnet, verhältnissmässig wenig Gutes für sie geschrieben wird, meist arrangirte Stücke, vornämlich Ouvertüren und Opern, vorzutragen; was denn auch besser ist, als wenn sie Gemeines oder sonst Schlechtes spielten, doch aber, wie das von selbst einleuchtet, immer etwas Mangelhaftes seyn und bleiben muss. Wenn sich daher Künstler, wie Sp., damit befassen, etwas für jene Gesellschaften zu schreiben: so ist das wol mit vorzüglichem Dank anzunehmen, zumal wenn es, wie dies Notturno, ohne den Reiz jener Musikgattung zu verwischen, mehr und originellern Geist, mehr und gründlichere Kunst hineinbringt, als in dergleichen Stücken gewöhnlich gefunden wird.

Es ist dies Notturno ein eigentliches, in sofern es eine Reihe von, meist kürzern Sätzen enthält, wie sie sich vornämlich an stillen Abenden im Freyen trefflich ausnehmen. Die Folge ist, dem Charakter und der Besetzung der Stücke nach, unverbesserlich und trägt zur Wirkung des Ganzen nicht wenig bey; und dies rundet sich, aller Verschiedenheit der einzelnen Sätze ungeachtet, sehr gut ab. Wir geben von diesen eine Uebersicht und schalten unser Urtheil kurz ein.

1. *Marcia, moderato,* für Janitschareninstrumente, kleine Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotte, Contrafagott und Bassposaune; pathetisch, kräftig, mit gefälligem Trio wechselnd. Ein gutes, doch nicht eben vorzüglich ausgezeichnetes Stück. C dur, F dur, C dur.

2. *Menuetto, allegro,* oder, wie es heissen könnte, *Scherzando,* für Flöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Trompeten, 2 Fagotte, Contrafagott und Bassposaune; feurig und rasch, mit sanfterm Trio in gebundenen Noten, und Coda — alles nach Art dieser Sätze in neuern Symphonien. Ebenfalls ein gutes Stück, doch keines der ausgezeichnetsten. Manche Stelle darin ist, bey gehörig schnellem Tempo, und nöthiger, grosser Präcision, gar nicht leicht auszuführen. C moll, As dur, C moll.

3. *Andante mit Variationen.* Das angenehme, ariettenmässige Thema ist für Terzflöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Contrafagott und Bassposaune. Die Variationen sind mannigfaltig und sehr vortheilhaft gruppirt, auch was Besetzung anlangt. Die erste hat, wie billig, zumal da ihr Hr. Sp. überall so viel zumuthet, die erste Klarinette, und zwar in laufenden Passagen, nur ganz einfach von Hörnern und Fagotten begleitet. Die zweyte nimmt die erste Hoboe in meist abgestossenen Triolenfiguren auf: doch treten da auch schon die begleitenden Instrumente hin und wieder obligat dazu. Die dritte ist meisterhaft, in thematischen Gegensätzen der höchsten und tiefsten Stimmen, während einfacher, aber sehr wirksam gestellter Begleitung gearbeitet, und nimmt sich, gut vorgetragen, herrlich aus. Und so fort, durch die vierte, concertirende, die fünfte, marschmässige, in D moll, mit schön geschriebenem, freyem Excursus, zu der letzten, mannigfach verschlungenen, und ihrem ausgeführten Schluss. Dieses ganze Stück ist sehr unterhaltend und vollkommen von der beabsichtigten Wirkung. F dur, D moll, Fdur.

4. *Polacca* für alle Instrumente von No. 1., wozu im Trio noch ein obligates Posthorn kömmt. So kurz dieser Satz ist — nicht länger, als eine gewöhnliche Tanzpolonoise — und so anspruchlos und natürlich er dahergeht: er muss für einen der gelungensten erklärt werden, und hat vornämlich etwas unwiderstehlich Belebendes und heiter Anregendes. C dur, F dur, C dur.

5. *Adagio* für Terzflöte, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte, Contrafagott und Bassposaune: ein schön entworfener, lang ausgeführter Satz, dem zwar ein singbares Thema zum Grunde liegt, an welches sich auch die Nebenthemata sämmtlich singbar anschliessen; der aber mit vieler Kunst, ja hin und wieder vielleicht (für *diesen* Zweck) allzukünstlich ausgearbeitet ist. Er will trefflich ausgeführt seyn, soll er allgemein gefallen: jenes aber ist schwer, namentlich wegen einigen sehr unbequem liegender Figuren, und wegen gar mancher auf die Spitze gestellten Intonation. As dur.

Digitized by Google

6. Jetzt folgt das Finale, *Vivace*, für alle Instrumente von No. 1. Dies, in seinem heitern, und keineswegs gewöhnlichen Thema, in seiner Mannigfaltigkeit der stets passenden Zwischensätze, in der frischen, trefflichen Haltung des Ganzen, was Ausdruck und auch was äussere Form anlangt, bey der hin und wieder originellen Vertheilung, und der, ohngeachtet aller Fasslichkeit und Natürlichkeit, gegen das Ende selbst wahrhaft gelehrten Ausarbeitung — dies halten wir für das gelungenste Stück und nur ein wahrer Meister konnte es so liefern. Wir dürfen bey diesem Urtheil nicht besorgen, dass entweder Kenner oder Dilettanten widersprechen werden: denn es ist für beyde gleich gut geeignet. —

Das Werk ist, wie gewöhnlich, in Stimmen gestochen, aber auch, wie nicht gewöhnlich, in Partitur; und diese ist angehangen. Zugleich ist es, in demselben Verlage, für vier Hände auf dem Pianoforte (und mit Verstand eingerichtet) herausgekommen, in welcher Gestalt es 1 Rthlr. 4 Gr. kostet.

Romances mises en musique par S. M. L. R. H. Romanzen, mit Musikbegleit. von J. M. d. K. H. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Die Buchstaben des Titels, welche den Componisten bezeichnen, sind zu lesen: Ihre Majestät, die Königin Hortensia — von Holland nämlich, und von vordem; jetzt, Herzogin von St. Leu. Die Verff. der sehr mannigfaltigen, anziehenden Gedichte sind nicht bekannt; man schreibt auch von diesen einige jener Dame zu. Die Originalausgabe war ein Prachtwerk, wie schwerlich sonst ein musikal. vorhanden ist. So war z. B. jedem dieser zwölf Stücke ein grosses, schönes Kupfer in Farben beygefügt; und überhaupt alles mit wahrhaft königlichem Prunk ausgeführt. Nach Abzug weniger Exemplare, die nur als grosse Vergünstigung verschenkt wurden, waren die Platten vernichtet worden. Und so kömmt denn diese Sammlung, und zwar, neben dem Originaltext, mit einer freyen deutschen Uebersetzung ausgestattet, zwar ohne jene Zuthat und Pracht, doch in anständigem Aeussern, hier zuerst in den Musikhandel; wenn auch manche einzelne Stücke früher durch Abschriften verbreitet waren.

Ueber solch ein Werk lässt sich nun nicht wol öffentlich urtheilen, wenn es nicht in seiner Art wirklich gut ist. Das ist dies aber in der That, mag man nun auf die Gedichte, oder auf die Musik, (gewisse Unebenheiten im Einzelnen abgerechnet, die wir weiter nicht berühren wollen,) oder auf die Verbindung beyder mit einander sehen. Was man empfange, weiss jeder, wenn ihm gesagt ist: die Sammlung enthält recht eigentliche *französische* Romanzen. Der Franzos nimmt nämlich dies Wort in einem viel weitern Sinn, als der Deutsche; in einem so weiten, dass man kaum noch eine Begränzung entdeckt, und diese nur etwa so abzustecken seyn möchte: Alles, was irgend eine bestimmt gedachte Personalität in irgend einer bestimmt gedachten Situation strophisch singt, heisst Romanze; sie unterscheidet sich vom Liede blos dadurch, dass dies im Allgemeinen Gefühle aus der Seele des Dichters selbst ausspricht. Doch auch dieser Unterschied wird, hier, wie überhaupt, nicht eben genau von Franzosen beobachtet. Wir Deutsche würden die meisten der hier gebotenen Gesänge Lieder nennen. — Für jene Gattung hat nun der Franzos, was die Musik anlangt, gewissermassen eine Art Typus oder Kanon in seinen ältern Nationalliedern, oder auch in deren glücklichen Nachahmungen von Grétry, Plantade u. A. Von diesen entfernet er sich nicht leicht, sowol im Charakter überhaupt, als in der Melodie des Sängers, (welche stets die Hauptsache bleibt,) und in der selten bedeutenden, um gewisse Lieblings-Gänge und Figuren sich drehenden, mithin etwas einförmigen Begleitung. Wo er aber von dieser, gewissermassen feststehenden Form abweicht, und sich der, der italien. Canzonette oder Ariette nähert — es geschicht dies auch hier in einigen Stücken: da fällt dies selten zum Vortheil des Stücks, und nur etwa des Sängers aus. — Interessant bleiben gute französ. Romanzen immer, auch für andere Nationen, schon als etwas denn doch Eigenthümliches, nicht in allgemeiner, flacher Liedeley Verschwimmendes; und verschiedene der Stücke dieser Sammlung sind wirklich sehr gut. Wir meynen damit besonders: No. 2. No. 5, No. 6, und No. 10. Dass sie, wie diese Gattung überhaupt, lebhaft und mit Affect vorgetragen seyn wollen, sollen sie ihre Wirkung thun; das brauchen wir kaum zu bemerken. — Zur Begleitung ist hier durchgehends das Pianof. gewählt.

Digitized by Google

Der ungenannte deutsche Dichter hat sich das ohnehin nicht leichte Geschäft, ganz beyzubehaltender Musik deutschen Text, neben dem französischen, unterzulegen, (was bey allen, alten und neuen, europäischen Sprachen leichter fällt,) noch dadurch erschwert, dass er diese Romanzen, dem Inhalt und Ton nach, recht eigentlich hat auf deutschen Boden verpflanzen wollen, ohne den angenehmen Formen und auch dem gefälligen Fluss der Sprache Abbruch zu thun. Und da ihm dies im Ganzen so vorzüglich gelungen, dass man wirklich Originale, und meistens gute, zu lesen meynt: so gereicht ihm dies um so mehr zur Ehre. Doch wollen wir nicht in Abrede seyn, dass ihn der Reim zuweilen geneckt zu haben scheint; dass sich die Sprache hin und wieder ihm nicht leicht genug fügen will; und dass auch sonst mehre Stellen weit besser sich lesen, als singen lassen, wenn man nämlich es mit der Musik genauer nimmt, als bey dieser Gattung eben nöthig ist, und selbst von Franzosen zu geschehen pflegt. (Es fallen nämlich die Sylben und Reime zwar fast immer richtig nach der Musik, nicht aber stets die Accente, und Einschnitte, dem Sinne nach.) Eines der gelungensten, und wo auch vom Originaltexte wenig abgewichen wird, setzen wir in beyden Sprachen hieher. Man kann daraus das Verhältnis der deutschen zu den französischen Gedichten ohngefähr abnehmen. Und wer läse denn nicht, auch ohne diese Rücksicht, gern solch ein artig Liedchen!

Ne m'oubliez pas!

Vous me quittez pour courir à la gloire,
Mon triste coeur suivra partout vos pas!
Allez voler au temple de mémoire,
Suivez l'honneur — mais ne m'oubliez pas!

A vos devoirs, comme à l'amour fidèle,
Cherchez la gloire, évitez les trépas.
Dans les périls, où le sort vous appelle,
Distinguez-vous — mais ne m'oubliez pas!

Ah! loin de vous, dans mes peines cruelles,
Je crains la paix autant que les combats;
Vous trouverez tant de beautés nouvelles!
Vous leur plairez — mais ne m'oubliez pas!

Oui, vous vaincrez et vous plairez sans cesse,
Mars et l'Amour guideront vôtre bras;
De vos succès gardez la douce ivresse,
Soyez heureux — mais ne m'oubliez pas!

Denke mein!

Fort eilest du! die Kriegstrommeten schallen!
Mein trauernd Herz folgt dir, wohin es sey.
Geh, fliege hin zu späten Nachruhms Hallen,
In's Feld des Ruhms; doch denk' auch mein dabey!

Dich mahnt die Pflicht; auch Liebe darf dich mahnen!
Dein wilder Muth tos't ungezähmt und frey;
Gefahr schwebt um dich auf den blutgen Bahnen:
Besiege sie; doch denk' auch mein dabey!

Ach, fern von dir, betrübt und abgeschieden,
Bangt mir für dich! dich reizt, was schön und neu!
Gefahr im Krieg, noch mehr Gefahr im Frieden:
Denn du gefällst! doch denk' auch mein dabey!

Ja, Sieg und Herzen wirst du stets gewinnen;
Der Ruhm, die Liebe bleiben dir getreu!
Was du gewannst, nie soll es dir entrinnen —
O sey beglückt! doch denk' auch mein dabey!

Nachrichten.

Berlin. Die beyden musikal. Werke, welche der königl. bayersche Kammerherr, Freyherr von Poissl, verfasst und hier zu Gehör gebracht hat, sind in der That zu bedeutend, und er selbst ist ein zu ausgezeichneter Künstler, als dass wir dies blos verkündigen, und jene mit allgemeinen Lobsprüchen abfertigen könnten. Wir machen vielmehr uns zur Pflicht, mit Achtung und Erkenntlichkeit näher in jene Werke einzugehen; wodurch denn unsre Achtung und Erkenntlichkeit gegen den Vf. zugleich schon von selbst hervorgehet.

Am 25sten Februar also wurde im grossen Opernhause zum erstenmale gegeben: *Athalia,* frey nach Racine von Wohlbrück bearbeitet, mit Musik vom eben genannten Meister. Dieser war selbst bey den Proben während seines hiesigen Aufenthalts gegenwärtig: man durfte mithin um so sicherer erwarten, das Werk in seinem Sinn ausgeführt zu hören. Von Seiten der Intendanz war, dem Vernehmen nach, Bedeutendes für Decorationen und Costüme gethan. Da man des Hrn. Grafen Brühl's Geschmack und Einsicht hier schon längst auf eine höchst vortheilhafte Weise in mehren Opern, z. B. in der *Zauberflöte*, in den *Bajaderen* u. a. m. hatte kennen lernen: so musste die Erwartung auch in dieser Hinsicht hoch gesteigert werden. Was das Letzte anlangt,

Digitized by Google

so sey gleich hier, der strengen Wahrheit gemäss, erwähnt: dass sie noch übertroffen wurde. Der Garten des Hohenpriesters, der Palast Athaliens, und endlich die Vorhalle, so wie zuletzt das Innre des israelitischen Tempels, gehören zu den schönsten scenischen Vorstellungen, die man je hier gesehen hat; und dass man, *in Deutschland*, jetzt nirgends bessere, als hier, zu sehen bekömmt, ist wol ziemlich eingestanden. Es gereicht dabey der jetzigen Direction ganz besonders zum Ruhme (und eben darin möchte sie vielleicht alle andere in Deutschland übertreffen) dass sie überall strebt, nicht nur schön und reich, sondern auch wahr und sinnvoll darzustellen. Solche Verzierungen gefallen dann nicht blos der schaulustigen Menge, sondern sie ergötzen und befriedrigen auch den Kenner, indem sie ein genaues Gemälde der Volkseigenthümlichkeit aufstellen. Ja, es wird wol selbst der Genuss des bewusstlosen Anschauers wesentlich erhöht, wenn durch genaue Beobachtung des Ort- und Zeitgemässen, das Hauptprincip aller Schönheit, Einheit im Mannigfaltigen, vorherrscht. —

Dem Gedicht liegt Racine's Tragödie zum Grunde. Hr. Wohlbrück, der schon manches rühmenswürdige musikal. Gedicht geliefert hat, ist auch bey dieser Bearbeitung mit Geist und Sachkenntnis verfahren. Die Musikstücke stehn am rechten Ort, die Handlung rasch vorwärts treibend und den Affect erhöhend. Der Dialog ist rein, immer poetisch, oft erhaben. Die Verse sind meist fliessend, oft rührend schön, und in rhythmischer Hinsicht — was sonst leider so wenig beachtet wird — durchaus bequem für den Musiker. Sonach muss man diese Bearbeitung sehr gelungen nennen. Aber weit höher — und so soll es auch seyn — hebt sich der Componist. Vom einsichtigen Dichter in das Reich der Musik, die Region der Empfindung, versetzt, trifft er überall die willkommensten Gegenstände für seine Kunst, und darf Zeit und Talent weder an Gewitter- und Schlachtsymphonien, noch an Hahnenruf und Eselgeschrey (wie Paer in der Oper *il morto vivo* im Quartett: *il nostro asin' con rispetto* —) verschwenden. Um für die, welche das Werk nicht kennen, den Styl desselben, so weit das durch Worte thunlich, anzudeuten, wüsste Ref. sich nicht besser auszudrücken, als: es schwebt derselbe zwischen Gluck's *Iphigenia in Tauris* und Mehul's *Joseph und seine Brüder*. Doch vermuthe man daraus ja nicht, man werde nun Bekannte aus diesen beyden Meisterwerken antreffen. Im Gegentheile ist der Ref. sich bey viermaliger Anhörung (in zwey Proben und zwey Vorstellungen) keiner einzigen Reminiscenz bewusst worden. — Die Ouverture, klar und kräftig, ist dennoch der am wenigsten ansprechende Satz der ganzen Oper; wahrscheinlich, weil wie im Keime, Knospe, Blüthe und Frucht — so hier die Motive der schönsten, späterhin folgenden Musikstücke angedeutet, aber *unentwickelt* liegen. Der erste Chor der Jungfrauen und Knaben: Sehet und fühlet wie freundlich der Herr — wird von höchst lieblichen Solos des Soprans und Alts unterbrochen. Josabeth — Dem. Leist — Gattin des Hohenpriesters, werde von mir besonders erwähnt, weil man der Schauspielerin hier nicht die Gerechtigkeit wiederfahren lässt, die sie verdient, und die sie aufmuntern, auch ihr im Auslande nicht fehlen würde. Dem. Leist hat eine angenehme Bildung und sehr schöne Gestalt. Ihr Spiel ist nie schlecht, öfters, z. B. gerade in dieser Rolle, warm und gedacht. Ihre Stimme ist rein und angenehm. Leider scheint sie sehr ängstlich, was bekanntlich dem Vortrage des Sängers ungemein schadet. In dem leidenschaftlichen Recitativ, das mit den schönen Worten schliesst: Mit Wehmuth und aus glühend heissem Auge fällt kummerschwer die lang' verhaltne Thräne etc., so wie später bey der Stelle: Ich kann die Last nicht tragen: sie bricht mein schwaches Herz — übermannte sie die Rührung so sehr, dass darüber die Intonation des Recitativs verloren ging. Dies ist ein Fehler, da bekanntlich der Mime zwar Schmerz und Thränen im Zuhörer hervorbringen, aber selbst über dem geschilderten Seelenzustand schweben, also nicht selbst weinen und schluchzen soll; was die Illusion stört. Dieser unumwunden ausgesprochene Tadel diene als Begründung des frühern Lobes und als Beweis unsrer Achtung für die Künstlerin. — In der 4ten Scene erscheint Athalia zum erstenmale. Ein grosser Styl, fast wild in Harmoniefolge und Bewegung, vom Posaunenchor unterstützt, bezeichnet, hier und allezeit, die Erscheinung der tyrischen Fürstin. Das Recitativ, welches den Traum Athaliens ausspricht, ist ein Meisterstück declamatorischer Musik. Bey der Aufführung wurde indess Ref. von der Stelle im Texte verletzt: In grauser Mischung liegen Blut, Gebein' und Fleisch — die etwas Ekelhaftes hat,

Digitized by Google

und sonach nicht im reinen Kunstgebiete liegt. Sonderbar, dass es dem zartfühlenden Dichter anders däuchte. — Joad, der Hohepriester — der treffliche Bassist, Fischer — singt nun die schöne Arie: O Sinai etc. Hierauf Chor mit Tanz: Wie zu ihrem Vater fromme Kinder gehen etc. Der scenische Prunk verlangte hier Tanz; für diesen war freylich ein sehr leicht fasslicher Rhythmus nöthig: dennoch schien dem Ref. dieser Chor für den Styl des Ganzen der Oper zu heiter. Mit den Worten: Es drängt und treibt und jagt den Sünder — tritt der Donnersturm des Finale ein. Dies Finale ist musterhaft, und mehr werth, als ein ganzer Lastkarren voll Partituren neuitalien. Opern gewöhnlichen Schlages. Die Metapher, die in den Anfangsworten liegt, giebt den Hauptgedanken und zugleich die Behandlungsart des ganzen Satzes an. In der That, alles drängt und treibt, in grossen Rhythmen und breiten Massen. Die Structur der Stimmen, die sich das „es treibt, und drängt" wechselsweise abnehmen, und gegen das Ende immer enger zusammentreten: dazu die schneidende Figur in den Violinen, der Weheruf der Posaunen, die gewichtigen Noten der Bässe: alles dieses im Gewittertoben zusammen erklingend, und doch in jeder Accordfolge ganz klar, ganz deutlich — beweist, dass Hr. von Poissl in seiner Kunst Meister ist, und seinen Stoff ganz und gar beherrscht.

Aus dem 2ten Akte heben wir, um nicht durch Bezeichnung jedes Musikstücks zu weitläufig zu werden, vorzüglich die überaus schöne Arie Athaliens: O rächendes Gewissen — aus, ($\frac{3}{4}$ Takt, B minor,) wo die herrliche Modulation nach Des maior und F minor, wol nicht geringen Antheil hatte an den Thränen der Rührung, die wir in gar manchem Auge zittern sahen. Aber auch Stimme und Vortrag der Mad. Milder-Hauptmann hatten grossen Antheil daran! — In der 8ten Scene erscheint Joas-Eliakin, der im Tempel verborgen gehaltene Königsknabe. Athalie befragt ihn recitativisch, er antwortet melodramatisch, während vorbereitender und nachhallender Harmonie von Blasinstrumenten. Dieser Gedanke, den übrigens der Himmel vor dem *servum pecus imitatorum* bewahren wolle, macht hier eine höchstreizende Wirkung. Dem. Eunike, die 2te, gab den Eliakin in Declamation und Action vorzüglich. Im Gesang that Aengstlichkeit und physische Unvollkommenheit der Stimme der überaus zarten Romanze: Nach meines Gottes Ebenbild — einigen Eintrag. Hr. Kammermus. Hausmann trug die dazu geschriebene obligate Violoncellpartie meisterhaft vor. — Athalia leitet mit den Worten: Hier pflanz' ich Baals Panier auf diesen Grund — das treffliche Finale des 2ten Actes ein, das gegen das Ende bis zur höchsten Kraft hinanstürmt. Des Hohenpriesters Arie: Wie sinkt vor deiner Ehre — so wie Athaliens letzte Scene, in der sie sich ersticht: Dein zu vergessen — sind noch zwey glänzende Lichtpunkte in der düstern Fabel des Stücks. Sie wurden im Geiste des Componisten vorgetragen.

Die Chöre gingen, zumal bey der zweyten Aufführung, sehr gut. Erfreulich war es, dass die ganze Oper von sämmtlichen Musikern und Sängern offenbar mit Liebe und Enthusiasmus vorgetragen wurde. Vorzüglich glänzten freylich Mad. Milder-Hauptmann und Hr. Fischer. — Man erlaube dem Ref. noch zwey Dinge zu rühmen, die er keineswegs überall gefunden; nämlich: des Hrn. Kapellm.s Gürrlich feurige und doch auch zarte Leitung am Pianoforte, und die Präcision und reine Stimmung der Posaunen. Leider kann er letzte beyden Eigenschaften nicht an den Trompeten rühmen, welche, vorzüglich in der ersten Aufführung, sehr contrastirende Begriffe von Ton und Stimmung, mit denen des Orchesters, nur zu laut werden liessen. —

Am 10ten März war in der hiesigen Garnisonkirche, zum Besten der Hülfsbedürftigen in den cleve'schen Niederungen, eine geistliche Musik veranstaltet. Die dazu gewählten Stücke waren eine Missa (As major) vom Componisten der *Athalia*, und Mozarts *Requiem*. Ueber das letztere unsterbliche Werk ein Wort zu sagen, wäre unnütz. Es ward trefflich gegeben; und der bekannte Tenorist, Hr. Wild, entwickelte seine Vorzüge auch hier, und liess dabey das schöne Metall seiner seltnen Stimme in dem akustisch günstigen Locale recht frey erklingen. Das Orchester war zahlreich, wie man aus der Besetzung von 6 Trompeten, 8 Hörnern, 12 Violoncellen und 7 Contrabässen schliessen kann. — Hrn. v. Poissl's Missa machte den Anfang. Es war erfreulich zu hören, mit welcher Sicherheit sich der Componist meistens auch hier bewegt. Gleich das herrliche *Kyrie*, (As major, $\frac{3}{4}$ Takt,) zeugte von Phantasie, Einsicht und Gefühl. Im freyen Styl schienen dem Ref. das *Kyrie*, *Gloria* und *Agnus* am gelungen-

Digitized by Google

sten. Im strengen, waren die einfache Fuge im *Gloria*, dem die Fuge *a due soggetti* im *Credo*, wo besonders eine Inversion das Thema sehr klar, obschon an sich sehr gelehrt hervortrat, zu rühmen. Wahrhaft originell waren auch die streng kunstmässigen Stimmeneintritte im *Benedictus*, wobey, nächst dem schönen Fluss der Mittelstimmen, auch die so sehr cantabeln Bässe bemerkt zu werden verdienen. —

Erinnert man sich nun, dass *Athalia*, die nur erwähnte *Missa*, und ein, dem Urtheile Unterrichteter zufolge, vortreffliches *Lustspiel*, das sich noch in den Händen der General-Intendanz befindet, Werke eines und desselben Künstlers sind: so vernimmt man hoffentlich mit Freude und Selbstgefühl, dass Freyh. von Poissl unser Landsmann, ein Deutscher ist, und mag ihm gern den Platz, den er verdient, unter den, seit einiger Zeit am rühmlichsten und herrlichsten hervortretenden Geistern, zugestehn.

Z.

Leipzig. Am 24sten März gab Hr. Musikdir. Uber Concert, und darin von seiner Composition: die Ouvertüre zu seiner Oper, die *Seeleute*; ein Violinconc. aus E moll und C dur, das er selbst spielte; und Schillers *Taucher*, melodramatisch für vollständiges Orchester bearbeitet. Mit wahrer Achtung und vielem Vergnügen erkannten wir in allen diesen, uns bisher unbekannten und auch noch ungedruckten Werken einen Künstler von Talent, Einsicht und Erfahrung, der auch bey dem, was er schreibt, immer weiss, was er will. Die Ouvertüre ist für eine *komische* Oper so zweckmässig, wie jetzt wenige in Deutschland geschrieben werden; im Concert gefielen der ernste, und doch keineswegs kalte oder künstelnde erste, so wie der angenehme zweyte Satz am meisten; im *Taucher* fand man alles beyfallswürdig, bis auf einige Stellen, wo der Declamator (besonders von vorn herein, und überhaupt in ruhiger Erzählung) unzeitig unterbrochen, oder wo Einzelnes (z. B. „lang lebe der König!") zu vereinzelt und hervorstechend bezeichnet wird. Mehre Stellen, wo die Musik während der Declamation ununterbrochen fortgeht, müssen, wenn der Rhapsode auf der Bühne steht und mithin leichter verstanden wird, von noch grösserer Würkung seyn, als im Concert, wo man, der klingenden, kräftigen Stimme und guten Accentuation des Hrn. Wehrstedt ungeachtet, nicht alles vernehmen konnte. — Die Unterhaltung war überhaupt sehr gut gewählt und angeordnet. Es wurden, ausser jenen Stücken, noch gegeben: Schulz's Ouvertüre zu Klingemanns *Faust*, Stunz's *Lobgesang an die Gottheit*, eine Arie von Righini, (von Hrn. Weidner bey weitem nicht so gut gesungen, als wir erwartet hatten,) und ein grosses Rondo, von Friedr. Schneider componirt und auf dem Pianoforte vorgetragen. Das Orchester spielte durchaus trefflich. — Am 27sten März gab der Flötenspieler, Hr. Joseph Wolfram, aus Wien, Concert, und liess sich hören mit einem Conc. von Bayer, mit Variationen von ebendemselben, und mit einer Polonoise von Fürstenau. Er soll schönen Ton, durchaus reine Intonation, im Adagio viel Delicatesse, im Allegro mässige Fertigkeit gezeigt, und viel Beyfall gefunden haben. Ref. konnte nicht gegenwärtig seyn.

Notizen.

An die Stelle Monsigny's hat die Akademie der Künste in Paris, nach sehr streitiger Wahl, endlich Hrn. Catel (Componisten der *Semiramis* etc.) erwählt. Unter seinen Mitwerbern fand man als die wichtigsten: Boyeldieu und Nicolo Isouard. — Mad. Catalani soll die Reise nach Wien aufgegeben, die Direction des italien. Theaters in Paris verloren haben, und nun nach Florenz gegangen seyn. —

Kurze Anzeige.

Trio pour le Pianoforte, Flûte et Violoncelle — — par J. Woelfl. Oeuvr. 66. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 30 Xr.)

Leicht und klein, in jedem Sinne dieser Worte: doch in den Melodien gefällig, und in der Haltung munter — ohngefähr wie sonst Wanhal. Das Pianoforte kann auch ohne die beyden andern Instrumente gebraucht werden. Das Ganze: ein ziemlich kurzes Allegro, und ein etwas längeres Rondo.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten April. №. 16. 1817.

Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich, besonders in Paris,

von

G. L. P. Sievers.

Es bedarf wol keines Beweises, dass der Ursprung der Musik in Frankreich auf ganz andern Grundsätzen beruhe, als diejenigen sind, welche dieser Kunst in Deutschland und Italien zu Elementen ihrer Schöpfung gedient haben. Wenn in den beyden letztgenannten Ländern die Musik unmittelbares Erzeugnis des sehnsuchtsvollen Gemüths gewesen ist, welches, da es sich in Poesie, als einer noch zu verständlichen Sprache, nicht vollkommen äussern konnte, unverständliche, aber eben deshalb seiner ahnungsvollen Seele mehr zusagende Laute wählte, um die ganze Fülle seiner überströmenden Gefühle aushauchen zu können; so hat dagegen diese Kunst in Frankreich nie dazu gedient, ein Gefühl unmittelbar anzudeuten, sondern nur die Worte, durch welche dasselbe äusserlich ausgedrückt werden sollte, mittelbar zu verstärken. In Italien und Deutschland ist daher die Musik als unmittelbare, durch sich selbst wirkende Kunst zu betrachten, welcher die Worte nur zum bedingten, mechanischen Hülfsmittel dienen, um sich äussern zu können; in Frankreich hingegen dient die Musik, als eine den Worten untergeordnete Sklavin, diesen zur extensiven, oratorischen Verstärkung, ist daselbst also blos als ein mechanisches Hülfsmittel zu betrachten, wobey die Worte stets die Hauptsache ausmachen.

In Italien und Deutschland ist die Musik eine aus dem Innersten des Menschen heraus sich gestaltende Kunst, in Frankreich nur ein declamatorisches Hülfsmittel, demjenigen, mit den nothwendigen Einschränkungen, zu vergleichen, was die Griechen Musik genannt haben.

In diesem Zustande finden wir die Musik in Frankreich unter Lülly. Wer in den Werken dieses Componisten dasjenige Seyn und Wesen finden wollte, welches die inneren und äusseren Eigenschaften der italien. und deutschen Musik begründet, dem müsste, dünkt uns, nie in seinem Leben der wahre Sinn für Musik geworden seyn. Der Unterschied darf, unserer Meynung nach, gar nicht weiter nachgewiesen werden: er stellt, um erkannt zu werden, sich dem Beobachter von einer zu auffallenden Seite dar.

Rameau trat in die Fusstapfen Lülly's: beyde sind sich im Inneren vollkommen ähnlich, mit der äusseren Verschiedenheit, die durch die Fortschreitung der Zeit, so wie durch die in zwey Menschen sich nothwendig anders gestaltende Individualität, bedingt wird.

Die Nachfolger Rameau's wichen von diesem, als dem neuesten Modelle, um so weniger ab, als die Werke desselben durch grösseren scenarischen Pomp, vervollkommnetere Theaterdarstellung und ausgebildetere Tanzkunst einen gewissermassen klassischen Werth erhielten, welcher den lüllyschen Compositionen in gleichem Grade nicht zu Theile geworden war.

In diesem Zustande befand sich die Musik in Frankreich, als Gluck in Paris erschien. Es dürfte höchst interessant seyn, wenn uns der eigentliche Gang bekannt wäre, welchen die innere Kunstbildung dieses Componisten, vom ersten Beginne bis zu ihrer endlichen Vollendung, genommen hätte; wenn wir nachweisen könnten, auf welchem Wege derselbe zu Ausübung derjenigen Kunst-Grundsätze gekommen wäre, die bereits längst vor ihm in Frankreich theoretisch gekannt und praktisch ausgeübt worden — Kunst-Grundsätze, die Gluck nur vervollkommnete, aber bey weitem

nicht erfand. Er selbst hat allerdings diese Grundsätze öffentlich geäussert, doch nirgends angemerkt, welche äussere Veranlassung sich ihm zur Annahme und Ausführung derselben dargeboten hat. Wir unsrerseits sind von jeher überzeugt gewesen, dass Glucks Kunstbildung einzig und allein den damals in ganz Europa berühmten, obgleich daselbst weder gekannten, noch weniger genossenen Werken der französischen grossen Opernbühne ihre erste und hauptsächlichste Anregung zu verdanken gehabt hat. Wie dem auch sey, und nach welcher eigenen oder fremden Anregung die Grundsätze, welche wir in den Werken desselben vorfinden, sich auch mögen gebildet haben; so bleibt die Wahrheit stets unangefochten, dass Glucks Compositionen aus demselben Geiste der Reflexion hervorgegangen sind, welche den Worten der früheren französ. Schule zur Grundlage gedient hat. Wir sehen, unserer innigsten Ueberzeugung zu Folge, in Gluck nur einen quantitativ verbesserten oder vermehrten Rameau. Es muss daher ein vollkommener Irrthum genannt werden, wenn man glaubt, dieser Componist habe in der französischen Musik eine Revolution hervorgebracht: keine Revolution, sondern vielmehr eine Vervollkommnung der französ. Schule sind die Resultate gewesen, welche Glucks Aufenthalt in Frankreich bewirkt hat. Denn in keiner Kunst-, so wie in keiner sittlichen Bildung, insofern diese im eigentlichen Volke tiefe Wurzel gefasst, kann ein einziges Individuum im wahren Sinne des Worts in wenigen Jahren eine Umkehr hervorbringen.

Aus diesem Grunde musste Gluck die grosse Sensation in Frankreich bewirken, die seinen Werken daselbst zu Theile geworden ist, und welcher sie noch immer fortwährend geniessen: Gluck ist noch in diesem Augenblicke der einzige, wahre tragische Componist der französ. Nation; sein Ruf ist als klassisch zu betrachten, denn die ganze Nation stimmt in der Meynung seiner Vortrefflichkeit, seiner Unfehlbarkeit überein, während die andern Componisten nur eines bedingten, theilweisen Beyfalls geniessen.

Aber Gluck ist der Verehrung, welche ihm noch heut zu Tage die französische Nation zollt, auch vollkommen würdig. Das System der französischen Tonkunst, nach welchem nicht unmittelbar das Menschliche durch Musik ausgedrückt werden soll, sondern wo vielmehr die Sprache als erstes Hülfsmittel des Ausdrucks und die Musik nur als Verstärkung desselben betrachtet wird. dieses System ist, davon überzeugen wir uns bey jeder wiederholten Anhörung der gluckschen Werke, von diesem Componisten zu einem seltenen Grade von Vollkommenheit ausgebildet worden. Gluck hat die Möglichkeit gezeigt, dass der musikalische Ausdruck in einem anderen, als in dem romantischen, das heisst, in einem wahren mechanischen Sinne angewandt, dass er, mit Verzichtleistung auf seine innerste, unmittelbarste Bedeutung, nur zum dienenden Sklaven eines ihm vorgesetzten Herrn herabgewürdigt werden und doch den mit ihm bezweckten Genuss im möglichst vollkommenen Grade zu erreichen im Stande seyn könne. Nachdem Gluck, wie gesagt, das rhetorisch-declamatorische System der französ. Tonschule bis zur möglichsten Vollendung ausgebildet hatte, nachdem mit ihm die höchste Stufe der französisch-musikalischen Kunstbildung erreicht worden, und keine Steigerung derselben mehr möglich war, so musste nothwendig ein Stillstand in der französ. Musik eintreten. Es war der Zeitpunkt gekommen, wo eine Art von Uebersättigung an der französ. Musik sich der Franzosen zu bemächtigen begann, eine Uebersättigung, die sich einestheils als eine natürliche Folge des zu langen und zu häufigen Genusses derselben zeigte, anderntheils aber als Opposition, hervorgehend aus der über die ganze übrige europäische Welt ihre Herrschaft ausübenden italien. Musik, zu betrachten war, und mächtig ihr Haupt emporhob.

Piccini und Sacchini erschienen in Paris. Es entstand der berühmte, oder vielmehr berüchtigte Kampf der italienischen mit der französisch-vervollkommneten gluckschen Schule. Vor Gluck, das heisst, ehe die französische Musik durch diesen Componisten den höchsten Gipfel der Vollkommenheit erreicht, oder so lange dieselbe noch einer Veränderung fähig gewesen wäre, hätte wahrscheinlich die italien. Musik auf dem pariser Nationaloperntheater (dies war und ist noch jetzt die grosse Oper) gar keine, oder vielmehr eine höchst nachtheilige Sensation erregt, und würde, trotz aller für dieselbe erregten Cabale, wahrscheinlich für den Augenblick wenigstens gänzlich von demselben wieder verschwunden seyn. Doch jetzt schien die Stunde derselben geschlagen zu haben: der Zeitpunkt war gekommen, wo die französ. Musik, nachdem sie den Gipfel ihrer möglichsten Ausbildung erreicht hatte, von demselben allmählig wieder herabsteigen

Digitized by Google

sollte. Dieses Ereignis begann, und hätte beginnen müssen, wenn in Paris auch niemals eine einzige Note italienischer Musik gehört worden wäre.

Die italien. Schule konnte nur mittelbar zum Verfalle der französischen eigentlichen Nationalmusik beytragen; ich sage, zum Verfalle, denn ein solcher hat sich, obgleich sehr unmerklich, seit Gluck unwiderruflich in derselben zu offenbaren begonnen.

Dieser Verfall musste in der französischen Musik, sobald sie einmal den Gipfel ihrer möglichsten Vollkommenheit erreicht hatte, um so unvermeidlicher eintreten, als ihr zu bestimmter, verständlicher Charakter leichter und früher zu dem erreichbaren Ziele führen und bey diesem stehen bleiben musste, als, zum Beyspiel, der allgemeine, romantische Charakter der italien. und deutschen Musik, in welcher keine Verstandesspeculation ein Ziel gesetzt, und noch weniger ein solches als nothwendig anerkannt hat.

Diesen Verfall muss der Kenner und aufmerksame Beobachter seit jener gluckschen Epoche in der französ. Musik vorgefunden haben, und von diesem Verfalle zeigen sich fortwährend die allersichtbarsten Proben in derselben. Wir wollen zwey der hauptsächlichsten anführen. Man zeige uns, zum Beyspiel, eine einzige wahrhaft französ. grosse Nationaloper, die nach Gluck componirt worden wäre, und bey den Franzosen den Ruf der Klassicität erhalten hätte? Bey nicht ganz genauer Prüfung könnten parteyische Beurtheiler die *Vestalin* von Spontini als eine solche nennen wollen. Dabey dürften aber zwey wichtige Fragen aufzuwerfen seyn: erstens, ist die Composition der genannten Oper eine wahre französische Nationalmusik? und zweytens, geht der Beyfall, den die Franzosen derselben ertheilen, aus einem unmittelbaren Genusse, oder vielmehr blos aus der seit Gluck sich ihnen anders gestaltenden musikal. Empfänglichkeit hervor? Wir antworten: die Composition der *Vestalin* ist keine wahre französische Nationalmusik, und der Beyfall, den sie in Frankreich erhalten, eben so wenig eine Folge des unmittelbaren Genusses an derselben, sondern vielmehr nur ein mittelbares Erzeugnis der sich jener entgegensetzenden Neuerungssucht.

Es ist also, wie wir glauben behaupten zu dürfen, seit Gluck keine wahre französ. Nationalmusik componirt worden. Dies der erste Grund, den wir für den Verfall derselben anführen wollten. Ein zweyter Grund dürfte in der fast eben so wichtigen Erscheinung liegen, dass mehre neuere französische Componisten, die sich dieses Verfalls entweder deutlich bewusst gewesen, oder denselben doch dunkel geahnet, es versucht haben, den Charakter der französischen Schule zu überbieten, und ihn, so zu sagen, zu hypersthenisiren. Zu diesen Componisten gehören besonders Mehül und Cherubini: Beyden ist es nur zu sehr gelungen, die französische, rhetorisch-declamatorische Manier bis zu einem Grade zu steigern, wo sie sich gleichsam von selbst wieder zerstören muss. In Mehül ist dabey für die übrige europäische musikal. Welt nichts verloren worden; Cherubini hingegen hat in seinen *Deux Journées* (*Wasserträger*), obgleich auch in dieser Composition des calculirenden Verstandeswesens schon ein übergrosser Reichthum vorhanden, gezeigt, welche Früchte die musikal. Welt von seinem Talent zu erwarten gehabt hätte, wenn er nicht sich unglücklicherweise dem französ. Style anzuschliessen für gut befunden. — Wenn wir von der einen Seite an einen nothwendigen Verfall der französ. Musik glauben, d. h., wenn es uns vollkommen einleuchtend ist, dass der Charakter dieser Musik, der schon seit Glucks Zeiten die höchste Stufe seiner Vollendung erreicht gehabt, jetzt vollendet in sich abgeschlossen ist, keinen Zusatz mehr erhalten kann, also in sich selbst sich aufzureiben beginnen muss; so wollen wir damit keineswegs behaupten, dass dieser Verfall jetzt schon vollendet, oder überall so auffallend sey, um ihn ganz allein auf dem praktischen Wege, und dass nicht etwa auch Kunstspeculation von Nöthen sey, um denselben erforschen zu können. Im Gegentheil ist der Genuss an der eigentlichen französ. Nationalmusik in Frankreich noch dergestalt lebendig, dass der Beyfall, den daselbst die deutsche und italien. Musik findet, im eigentlichen Verstande nur bedingt, nur als Erzeugnis einer Opposition zu betrachten ist, welche die geschmälerte Empfänglichkeit für die einheimische Musik nach und nach zu Gunsten der ausländischen aufzustellen beginnt: eine Opposition, die, da sie mit der Folge an innerer Bedeutsamkeit immer mehr zunehmen muss, einstens wol im Stande seyn dürfte, zu dem Umsturz der französischen Nationalmusik beyzutragen, aber dann auch alle und jede Musik in Frankreich aufheben und also weder der italien.

Digitized by Google

noch der deutschen daselbst wird fernern Eingang verschaffen können.

Die französische Nationalmusik selbst wird nicht früher, als mit dem gänzlichen Umsturze der französischen Nationalbildung ihre Endschaft erreichen, und beyde werden dauern bis zu der einstigen völligen Auflösung oder Auswanderung dieser Nation, wo denn die Einführung einer fremden Musik, wenn dergleichen in dem übrigen Europa zu der Zeit auch noch vorhanden wäre, eine Unmöglichkeit seyn dürfte.

So wie die tragische Nationalmusik der Franzosen durch einen Ausländer zu ihrer höchsten Vollkommenheit ausgebildet worden war, so hat auch ihre komische Nationalmusik an einem Ausländer (denn für einen solchen muss Grétry eigentlich gehalten werden) denjenigen Künstler gefunden, der ihr zu ihrem grössten Glanze verholfen hat. Es kann keinen grösseren Irrthum geben, als den, zu glauben, dieser Componist habe den italien. Styl auf den französ. gepflanzt und somit eine ganz neue Bahn gebrochen. Kein französ. komischer Operncomponist hat den französ. Styl so vollkommen ausgebildet, als Grétry: wie Gluck in der tragischen Composition, ist Grétry in der komischen nicht der qualitative Schöpfer der Gattung, sondern vielmehr der quantitative Ausbilder derselben bis zu ihrer höchsten Vollkommenheit geworden.

Gluck und Grétry stehen daher in der mittlern Geschichte der französischen Tonkunst als die Schöpfer der höchsten Wirkung da, welche in derselben zu erreichen möglich war. Beyde haben Schemata für diejenige Gattung der Musik geliefert, in welcher sie gearbeitet, und diese Schemata sind als die vollkommensten anzusehen, die in derselben existiren.

Der Gegensatz, den jede menschliche Erfindung, also auch die Tonkunst bildet, sobald sie zu der höchsten Stufe einer möglichen Vollkommenheit gelangt ist, ein Gegensatz, der in der gegen jede moralische und physische Fortschreitung sich auflehnenden menschlichen Tendenz begründet ist; dieser Gegensatz, dessen wir bereits oben schon als in Frankreich vorhanden erwähnt haben, und der sich, als solcher, obgleich ohne allen eigentlich positiven Willen, nur negativ für die italien. und deutsche Musik erklärt hat, spricht sich schon unmittelbarer und kräftiger für diejenigen der neueren französischen Componisten aus, welche mit so vielem Glücke, als eine solche Unternehmung nur immer zulassen dürfte, es versucht haben, den zu sehr bestimmten, declamatorisch-rhetorischen Charakter der französ. Musik von seinen grell hervorragenden, physiognomischen Zügen zu entkleiden und ihn zu verallgemeinern, aber somit auch zu entnationalisiren. Unter diesen Componisten stehen Boyeldieu und Nicolo oben an. Beyder Werke sind nicht mehr rein französisch, und beyder Werke werden daher, so grosser Beyfall ihnen auch immer, besonders von dem jüngeren Theile der Nation gezollt werden möge, nie den klassischen Ruf erhalten, den Monsigny, Philidor und Grétry sich durch die ihrigen erworben haben. Boyeldieu's und Nicolo's Compositionen werden sich, so lange das Genie ihrer Verfasser Frische und Originalität in sie hineinzulegen vermag, im Besitze der öffentlichen Gunst erhalten; man wird, fast wider seinen Willen, fortwährend Geschmack an denselben finden: der klassische Beyfall jedoch, den man den Compositionen der drey genannten Nationalcomponisten zollt, wird dadurch im geringsten nicht geschwächt werden, ja sich wahrscheinlich siegreich aufrecht erhalten, bis zu dem Augenblicke, wo die Franzosen aufhören werden, eine Nation zu bilden, und wo sie also auch mit ihrer National-Charakterbildung ihre Kunst- und wissenschaftliche Bildung verlieren werden.

Nicht so Boyeldieu's, Nicolo's und einiger anderer Werke. Da sie selbst Erzeugnisse einer Neuerungsschule in Frankreich sind, da ihre Schöpfung nicht unmittelbar aus dem menschlich-ästhetischen Bedürfnisse hervorgegangen ist, sondern die Entstehung derselben einem mittelbar durch Uebersättigung erzeugten Gegensatze zugeschrieben werden muss; so werden sie ihrerseits dem Strome anderer Werke, die vielleicht in dem nämlichen Geiste vollkommener gedacht und vollkommener ausgeführt seyn dürften, weichen müssen, und dann aber auch, wenn nicht alle unsere Kenntnis des fraglichen Gegenstandes Stückwerk ist, gänzlich vergessen werden, wie jetzt schon diejenigen Componisten vergessen sind, deren Werke ebenfalls Erzeugnisse des, aus zu übermässigem Genusse der Nationalwerke hervorgehenden Gegensatzes, die Manier Boyeldieu's, Nicolo's u. a. eingeleitet haben und gewissermassen als Vorläufer derselben zu betrachten sind.

Digitized by Google

Zu letzten Componisten gehören insbesondere Dalayrac und Gavaux; beyde Männer, welche in jener neueren Manier, die der Nationalmusik der Franzosen ihren hervorstechenden Charakter entnommen hat, sehr verdienstvolle Werke geliefert haben, Werke, welche allein von den in dieser Gattung vollkommenern Werken Boyeldieu's und Nicolo's haben in Vergessenheit gebracht werden können. Von Mehül, der die französ. Nationalmusik nicht durch Hinwegnahme ihres sie bezeichnenden Charakters geschwächt, sondern dieselbe vielmehr durch Ueberhäufung seiner äusseren, mechanischen Kennzeichen übersättigt hat, kann hier die Rede nicht seyn: er ist jetzt schon so gut, wie vergessen; nicht, weil er eine neue Manier geschaffen, sondern weil er die alte bis zu einem Grade überboten hat, wo sie beginnt, nichts mehr zu seyn, indess sie die Prätension hat, alles seyn zu wollen. In Betreff dieses Componisten ist uns von jeher das Urtheil merkwürdig gewesen, welches Buonaparte über denselben gefällt hat, dass nämlich seine Musik nicht monoton genug sey. Unverständige Witzlinge haben über dies Urtheil gelacht; uns hingegen scheint dasselbe, obgleich etwas uneigentlich ausgedrückt, eine grosse Wahrheit in sich zu enthalten; wie es auch beweist, dass dieser sonderbare Mann eine Allgemeinheit der Geistesbildung besitzt, die, obgleich eine blosse Ahnung, ihn jedoch sicherer geführt hat, als manchen andern die abstractesten Speculationen.

Wenn wir oben von den Compositionen Boyeldieu's und Nicolo's (denn diese beyden Componisten sind eigentlich unter den lebenden Tonsetzern Frankreichs die einzigen, welche den ausschliesslichen, allgemeinen Beyfall des Publicums besitzen) gesagt haben, dass sie nicht national seyn, und spät oder frühe von andern, denselben Weg einschlagenden Componisten verdrängt werden dürften; so soll aus diesem Urtheile durchaus kein Tadel für die beyden genannten Künstler hervorgehen. Wir sind so weit entfernt, ihren Compositionen den ihnen gebührenden Werth abzusprechen, dass unser Urtheil über sie sogar eine Form annehmen soll, die, obgleich sonst nur Tadel aussprechend, in dem gegebenen Falle jedoch ihr wahres Lob begründen muss: das Urtheil nämlich, dass, wenn Boyeldieu's und Nicolo's Werke auch keinen bedingten Nationalwerth haben dürften, sie dagegen als unbedingt durch ihren allgemeinern, universelleren Charakter auf den Beyfall des Auslandes nicht ohne Grund Anspruch machen dürften.

Besonders zeichnen sich die neueren Compositionen Boyeldieu's durch grosse Klarheit und Verständlichkeit der Ideen, durch eine Correctheit, wie sie wenigen französ. Tonsetzern eigen ist, durch sehr lobenswürdiges, fleissig gearbeitetes Accompagnement, so wie durch angenehme Melodie, vor allen andern komischen Opern des Theaters Feydeau aus. Sein erster Act von *Charles de France* (den zweyten hat ein anderer Compon. gesetzt), seine *Fête du Village voisin* und sein *Nouveau Seigneur de Village* müssen dies Urtheil bey allen den Personen rechtfertigen, die mit Kenntnis und Unparteylichkeit sich dem Genusse der genannten Werke hingeben. Besonders hören wir letztgenannte Musik, die keine Nummer enthält, die sich nicht durch obengenannte Eigenschaft auszeichnete, stets mit erneuetem Vergnügen. *Jean de Paris*, von demselben Componisten, ist in Deutschland zu bekannt, als dass wir über den Werth dieser Composition abzusprechen brauchten: unserem individuellen Urtheile nach, steht sie sowol, wie alle früheren Arbeiten desselben Tonsetzers, obengenannten Opern bey weitem nach. Die zahlreichen Freunde dieses verdienstvollen Componisten sehen seiner grossen Oper: *Isaure de France ou les Jeux Floraux*, so wie der komischen, *Le Chaperon rouge* (*das rothe Käppchen*), welche beyde eben jetzt einstudirt werden, mit grosser Erwartung entgegen.

Wenn wir unser Urtheil über Nicolo gleich mit der Aeusserung beginnen, dass wir ihm vielleicht mehr eigentliches Genie, vielleicht wahrhafteres schöpferisches Talent zugestehen, als Boyeldieu; so ist es uns darum zu thun, zu zeigen, dass wir bey der Würdigung beyder Künstler mi derjenigen Unparteylichkeit verfahren, die jedem Kunstfreunde, wenn er sich selbst und die Kuns ehrt, eine heilige Pflicht seyn muss. Wenn aber Nicolo ohnstreitig mehr Phantasie, mehr Originalität besitzt, als Boyeldieu; so steht er jedoch letzterm in allem, was Ausarbeitung, Feile, Gedachtheit und Correctheit anbetrifft, bey weitem nach. Während Boyeldieu allen seinen Arbeiten eine gewisse gediegene Klassicität, eine Besonnenheit in der Anlage, und besonders eine sehr lobenswerthe Sorgfalt bey Ausführung der einzelnen Theile zu ertheilen weiss, wirft Nicolo seine oft sehr guten Gedanken in rohen, unförmlichen

Digitized by Google

Massen unter- und durcheinander, so dass man oft Mühe hat, die innere Klarheit derselben, die ihnen nicht selten eigen zu seyn pflegt, aufzufassen, und durch die äussere mechanische Verwirrtheit derselben verhindert wird, denselben Geschmack abzugewinnen. Boyeldieu (wie wir das als bestimmtes charakteristisches Kennzeichen seiner Art und Weise zu arbeiten wissen) nimmt nie eher die Feder in die Hand, als bis die ganze Oper, oder doch ein grosser Theil derselben, als gänzlich vollendet in seinem Geiste vorhanden ist: dann muss er durch alle mögliche Begünstigung der Umgebungen, durch Ruhe, Ungestörtheit, Stille der Nacht etc. in seiner Arbeit gefördert werden; Nicolo hingegen componirt mit Blitzes Schnelle wo er geht und steht, bey Nacht und bey Tage, im Schweigen der Nacht und unter dem Geräusche des Tages. Wenn Boyeldieu von der einen Seite durch gewaltsame Anstrengung sich gleichsam in die Begeisterung hineinzwängen muss, bedürfte Nicolo einer solchen Anstrengung, um aus seiner unwillkürlichen Begeisterung zu klarer, besonnener Auffassung seiner Ideen herabgestimmt zu werden.

Hiermit glauben wir den unterscheidenden Charakter beyder Componisten vollkommen deutlich bezeichnet zu haben. Ueber Boyeldieu's ältere Arbeiten hat das deutsche Publicum sehr günstig abgesprochen und wir wiederholen also nur dessen Urtheil. Was seine neueren Compositionen anbetrifft, die wir, wie schon oben gesagt, allen ältern desselben vorziehen, so ist uns unbekannt, was davon in Deutschland aufgeführt worden: *Jean de Paris* eröffnet jedoch schon auf eine sehr würdige Weise die neuere, klassischere Laufbahn dieses Componisten. Doch sind wir überzeugt, würden seine neueren Werke, besonders *Le Nouveau Seigneur de Village* (*der neue Gutsbesitzer*) und *La Fête du Village voisin* (*die Kirmess auf dem nächsten Dorfe*) in Deutschland den Vorzug vor seinen früheren erhalten. Was unser Urtheil über Nicolo anbetrifft; so hat das deutsche Publicum in dessen *Joconde* ein Beyspiel, welches, dünkt uns, dasselbe rechtfertigen wird: wir gestehen offen, dass einige sehr gelungene, originelle Andeutungen in dieser Composition uns für das Barocke, Gepackte und Zerhackte, welches der Hauptcharakter des ganzen Werks ist, nicht zu entschädigen vermögen.

Von demselben Componisten erwartet übrigens das Publicum auf dem grossen Operntheater: *Alladin ou la Lampe merveilleuse*, Text von Etienne, mit Ungeduld *). Die einzelnen Stücke, die wir daraus gehört haben, scheinen uns neben vieler Originalität mehr Fleiss und Correctheit und weniger Gezwängtheit zu verrathen, als wir bis dahin in allen andern Arbeiten desselben Componisten vorgefunden haben.

Um unser bis hierher angedeutetes Urtheil über die französ. musikal. Setzkunst in einem einzigen Worte summarisch zusammenzufassen, erklären wir uns folgendermassen. Im Sinne der Deutschen und Italiener, das heisst, im romantischen Sinne das Wort genommen, besitzen die Franzosen keine Musik: was bey ihnen die Stelle dieser Kunst vertritt, ist nicht unmittelbarer Ausdruck des Gefühls durch Töne, sondern mittelbare, rhetorische Verstärkung der Worte, welche dieses Gefühl bereits vor der Musik ausdrücken. Die französ. Musik bedarf der Worte, um sich zu äussern, diese bleiben Hauptsache und die Musik selbst wird also zu einem Gegenstande des Verstandes, des Bewusstseyns; die romantische Musik hingegen hat nichts mit dem Verstande, alles hingegen mit dem Gemüthe zu thun: sie bedarf keiner Worte. Wenn sie sich deren bedient, so geschieht dies nur mittelbar, die Worte werden nur äussere Zeichen, die, als solche genommen, nichts sagen, sondern den Tönen alles zu sagen übrig lassen. So wird es erklärbar, warum besonders die Deutschen die blosse Instrumentalmusik bis zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet haben, warum sie eine grosse Menge der genialsten, klassischen Instrumentalcomponisten besitzen,

*) Einer freundschaftlichen Uebereinkunft mit den beyden Hrn. Verf.n, die mich mit ihrem Wohlwollen beehren, zu Folge, werde ich, sobald mir die Proben den ohngefähren Effect dieses Werks und einen Maassstab der Beurtheilung desselben in Betreff der deutschen Bühnen werden zu erkennen gegeben haben, diese Oper für die deutschen Bühnen bearbeiten. Der Text, den ich mehrmals einzusehen Gelegenheit gehabt habe, ist dem Mährchen ausnehmend glücklich, jedoch mit sehr gelungenen Abweichungen, nachgebildet. Zu diesen gehört der geniale Zug, dass die Lampe, nicht wie im Märchen, ein todtes Etwas ist, sondern durch ihre mehrmalige plötzliche Erleuchtung, mit welcher dann zugleich die Erleuchtung der ganzen Bühne verknüpft ist, mit der Handlung in Verbindung gesetzt wird, also einen dramatischen Charakter annimmt. d. Verf.

Digitized by Google

während in Frankreich im eigentlichsten Verstande weder ein Instrumentalcomponist, noch überall Instrumentalcompositionen vorhanden sind. Diese Bemerkung scheint uns von der grössten Wichtigkeit zu seyn: sie erklärt, wenn sie wahr ist (und das ist sie, wie nur immer ein erwiesenes Factum wahr seyn kann) den unterscheidenden Charakter der deutschen und französ. Musik auf das Vollkommenste. Dieser ist folgender: der Franzose singt, um zu sprechen, der Deutsche und Italiener spricht, um zu singen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des März. Den 1sten gab Hr. Concertm. Möser Concert. Er spielte ein Violinconc. mit einem russischen Rondo von seiner Composition, und mit Hrn. Concertm. Seidler das bekannte Doppelconc. für zwey Violinen von Dupuy, mit allbekannter Virtuosität. Auch seine Gattin, geb. Longhi, spielte mit allgemeinem Beyfall auf der Harfe mit Orchesterbegleitung, die von ihr componirten Variationen auf das Thema: *Nel cor più non mi sento.* — Den 5ten gab Hr. Fr. Brandt, königl. bayer. erster Fagottist, unser Landsmann, Concert. Er trug ein Fagottconc. von C. Mar. v. Weber und ein Andante mit Variationen und Polonoise vor, mit vollem, starkem Ton, reiner Tiefe und Höhe, und überhaupt mit vieler Geschicklichkeit. — Den 10ten, am Geburtstag der hochseel. Königin Luise, veranstaltete die Generalintendantur in der Garnisonkirche eine geistliche Musik, zum Besten der Hülfsbedürftigen in den Niederungen des Herzogthums Cleve. Den ersten Theil füllte eine neue Missa mit Chören vom königl. bayersch. Kammerherrn und Ritter, Freyherrn von Poissl, in der Dem. Schmalz, Mad. Lanz und die Hrn. Eunike und Blume die Solopartien ausführten. Die Missa enthielt schöne Melodien, zeigte lebendiges Gefühl, und war auch fleissig gearbeitet, sonst aber hin und wieder etwas zu galant geschrieben. Der 2te Theil gab Mozarts unübertreffliches *Requiem*, in dem die Dem. Schmalz und Blanc, und die Hrn. Wild und Gern die Solopartien vorzüglich ausführten. Die Einnahme betrug 972 Rthlr.; die Einnahme von dem, am 19ten Febr. von Mad. Milder-Hauptmann zum Besten der, in der hiesigen Garnison sich aufhaltenden erblindeten Krieger veranstalteten Concert hatte 1230 Rthlr. betragen. — Den 14ten gab Hr. Concertm. C. A. Seidler Concert. Er spielte ein von ihm componirtes Violinconc., eine Polonoise von Mayseder, und mit Hrn. Concertm. Möser ein Rondo aus einem neuen Doppelconc. von L. Spohr, vortrefflich und mit allgemeinem Beyfall. Seine geschätzte Gattin sang Zingarelli's bekannte Arie aus *Romeo und Julie: Ombra adorata aspetta*, und eine von ihr selbst mit der, etwas launenhaften Guitarre begleitete Cavatine aus *Adelasia ed Aleramo* von S. Mayer, mit allgemeiner Zufriedenheit ihrer zahlreichen Verehrer. Ihr Bruder, Friedr. Wranitzky, Violoncellist der k. k. Hoftheater zu Wien, spielte ein Potpourri von B. Romberg, und erregte nicht geringe Erwartungen. — Den 17ten gab Hr. Urban, Musikdir. in Elbing, Concert zum Besten der des Augenlichts beraubten Krieger in Ost- und Westpreussen. Er liess uns nur seine Compositionen hören, und veranlasste daher unter dem nicht zahlreichen Publicum unangenehme Gefühle. Eine Ouverture leitete zu der Schlacht von Th. Körner ein, die Hr. Blume sprach, und die durch Musik zur Declamation und Gesang unterbrochen wurde. Dann folgte Th. Körners *letzter Trost*, von den Hrn. Gern und Weitzmann und dem Chor gesungen. Der 2te Theil gab Ossians Gesang, *Colma*, nach Zumsteegs Composition, fürs Orchester von Urban eingerichtet, und von Dem. Schmalz und Hrn. Stümer gesungen; dann sprach Dem. Düring (jetzt verehelichte Mad. Stich) den Monolog der Beatrice aus Schillers *Braut von Messina*, mit Musik von Urban. Den Beschluss machte Schillers Ode an die Freude, mit Chören. Die Soli hatten Dem. Schmalz und die Hrn. Blume, Gern, Stümer und Weitzmann übernommen. Hier misfiel das Ganze wegen seiner Länge und der Einförmigkeit der Gedanken.

Den 19ten ward zum erstenmal gegeben und den 29sten mit Beyfall wiederholt: *die Lottonummern*, Singspiel in 1 Aufzug, nach dem Französischen durch C. Herklots. Musik von Nicolo Isouard. Mad. Wranitzky-Seidler gab die Adele, Mad. Eunike ihr Kammermädchen, Betty, Hr. Stümer den Plinville und Hr. Gern den Gastwirth, und so gefiel das Ganze sehr wohl. Ausgezeichnet wurden: das Duett von Betty und Adele: Möcht' ich die Fünf etc., und Adelens

Digitized by Google

Arie: Nein, ich singe nicht etc. so wie ihr Lied: Wohl that ich recht etc.

Den 20sten gab Hr. C. W. Henning Concert. Er spielte ein neues Violinconc. und mit Hrn. Concertm. Möser ein Doppelconc. für zwey Violinen, beyde von seiner Composition, vortrefflich. Auszeichnung verdiente auch die von der königl. Kapelle ausgeführte neue, grosse Symphonie von Beethoven. — Seit einem halben Jahre hatte sich unter den auf hiesiger Universität Studirenden ein musikal. Kreis gebildet, der in einem der grössern Hörsäle des Universitätsgebäudes jeden Montag seine Uebungen hielt. Die Mitglieder veranstalteten unter Leitung der Hrn. Caspar und Bischoff am 23sten eine musikal. Unterhaltung, in der sie ausführten: eine Symphonie aus D dur von Mozart, ein Violinconc. von Kreuzer, gesp. von Hrn. König, eine Phantasie für's Pianoforte von Beethoven, mit Instrumentalbegleitung und Chor, gesp. von Hrn. Bischoff, und im zweyten Theile, eine Ouvertüre von Paer, Variationen für's Pianoforte von C. M. v. Weber, gesp. von Hrn. Freytag, die von C. M. v. Weber vierstimmig gesetzten Lieder von Th. Körner (Reiterlied, Schwertlied, Lützows wilde Jagd), und ein Finale von Mozart. Die Ausführung erhielt den verdienten Beyfall. — Den 31sten gab der Kapellmusic. F. Semler Concert. Er spielte mit gerechtem Beyfall ein Violaconc. von Arnold, mit den Hrn. Möser, Henning, A. und Köls ein Quintett von Mozart; und mit Hrn. Dam ein Doppelconc. für Violine und Viola.

Mad. Wranitzky-Seidler ist ausser dem schon vorher Erwähnten in diesem Monat noch aufgetreten: am 7ten als Prinzessin von Navarra in Boyeldieus *Johann von Paris* und am 23sten als Edile in Isouards *Joconde*. — Hr. Wild ist, ausser dem Berührten, aufgetreten: am 5ten und 21sten als *Don Juan* in Mozarts Singspiel dieses Namens, am 7ten als Johann von Paris in Boyeldieus bekanntem Singspiel, am 16ten als Tamino in Mozarts *Zauberflöte*, und am 25sten als Joconde in Isouards Oper dieses Namens. —

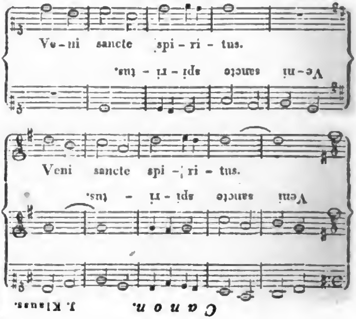
Der schon im vorigen Bericht gerühmte Hr. Antonin, erster Tänzer der königl. grossen Oper zu Paris, hat das Publicum ergötzt am 2ten März als Demarsept in Gardels *Tanzsucht*, am 4ten in einem neuen Divertissement, am 7ten in Laucher's *Opernschneider*, in dem er ein Pas de Russe und ein Pas de trois mit eigener Begleitung der Guitarre tanzte, und am 9ten in Catels *Bajaderen*, in denen er unter andern auf vieles Begehren das Pas de trois mit Guitarrenbegleitung wiederholte.

Kurze Anzeige.

Walses et Eccossoises pour le Pianoforte, comp. — — par Fred. Baron de Boynebourgk. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Der Verf. hat schon ähnliche Sammlungen stechen lassen, die Beyfall gefunden haben. Auch diese 17 Tänze werden gefallen, vornämlich durch manche eigenthümliche Wendung der Melodie, manche nicht gemeine Harmonie, und, besonders die Eccossoisen, durch Raschheit und Leben. Aber weit leichter für die Ausführung hätte der Hr. Verf. schreiben sollen: wer mag Tänze *studiren?* Und wer die schwerern aus diesen vom Blatte *gut* spielen kann, der macht sich schwerlich an Tänze überhaupt! —

Canon. J. Klauss.



ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten April. N°. 17. 1817.

Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich, besonders in Paris.

(Fortsetzung aus der 16ten No.)

Es bleibt uns noch übrig, über den Zustand der italien. Musik in Paris, unter welcher Mozart's Werke hier mitbegriffen sind, so wie über deren künstlerische Entstehung daselbst, das Nöthige anzumerken.

Als mit der endlichen, vollendeten Ausbildung Rameau's auch zugleich die ganze französ. Musik sich der höchsten Stufe ihrer Vollendung näherte, als auf diesem Wege und zugleich durch Glucks Werke, die diese höchste Stufe erstiegen, Uebersättigung und der aus ihr folgende Gegensatz gegen das Vorhandene sich ergeben mussten, und auch wirklich sich ergaben: da glaubte man das Bedürfnis nach der italien. Musik, die bereits in ganz Europa geliebt und genossen ward, in Frankreich hingegen nur höchstens dem Namen nach bekannt war, zu fühlen. Man täuschte sich; es war nicht die unmittelbar im innersten Gemüthe rege gewordene Sehnsucht nach einem zwar unbekannten, aber um desto lebhafter geahneten Etwas: es war die Folge eines Ueberreizes, den der blosse Verstand durch Herbeyschaffung eines fremden Genusses zu beschwichtigen strebte. So ward das italien. Theater in Paris eingeführt. Aber die haltlose Grundlage, auf welcher die Existenz der italien. Musik daselbst beruhete, gab sich mit der Zeit immer mehr und mehr zu erkennen. Da die Pariser keinen wahren Geschmack an dieser Musik finden konnten, da sie sich mit dem Beyfalle, den sie derselben zollten, stets in eine gewaltsame Täuschung versetzen mussten, die sich am Ende, wie natürlich, in ein widerliches Gefühl, in ein Ankämpfen gegen die äussere Ursach desselben auflöste; so konnte der Erfolg dieser Unternehmung weder in künstlerischer, noch ökonomischer Hinsicht zu erspriesslichen Resultaten führen. Die Existenz des italien. Theaters ist daher von jeher nur augenblicklich, bedingt und precär gewesen. Da den Beyfall an den Vorstellungen desselben bey den Parisern nie Sache des Gefühls, sondern stets nur des Kopfes gewesen ist; so haben sie sich durch dieselben auch nie unbedingt und unmittelbar angezogen gefühlt, sondern ihrem Genusse immer nur im Wege einer Verstandesspeculation, das heisst, geleitet von den Bestrebungen, an der italien. Musik gleichsam mit Gewalt das Vergnügen zu finden, welches ihnen Uebersättigung an der französ. nicht mehr zu gewähren vermochte — Geschmack abgewinnen können. Eine berühmte Musik, ein grosser Sänger, eine vortreffliche Sängerin, ein besonders gerundetes Ensemble der Vorstellung, das sind die einzigen Mittel, welche das italien. Theater füllen können. Sobald alle diese Bedingnisse, die noch dazu bis zum höchsten Grade der Vollkommenheit gesteigert werden, fehlen, zieht der Pariser seine Nationalmusik, seinen Nationalgesang, welche zwar den Reiz der Neuheit für ihn verloren haben, in welchen er sich jedoch, wie in einem bereits lang getragenen Kleide, häuslich zurechtfindet und sich wohl darin fühlt, einer fremden Musik, einem fremden Gesang vor, an denen er erst durch gewaltsame Hinaufsteigerung zu einem fremden Ich nothdürftig Geschmack finden kann. Daher die ekele Vornehmheit, mit welcher die Pariser dem italien. Theater eine oft sehr verdienstliche Mittelmässigkeit für eine gänzliche Untauglichkeit anrechnen, während ihnen die Mittelmässigkeit auf ihren eigenen Theatern sehr häufig als klassische Vortrefflichkeit erscheint; daher der höchst bedenkliche Zustand, in welchem sich das italien. Theater gegen das Publicum befindet. Von der Feindseligkeit, mit welcher das Theater Feydeau (l'opéra-comique), welches stets

Digitized by Google

an den Tagen der Italiener ihre beliebtesten Opern giebt, gegen dasselbe verfährt, soll hier nicht geredet werden. Diese Eifersüchteley, dieser Brotneid werden dem italienischen Theater unter sonst gleichen Verhältnissen keinen Schaden zufügen. In dem Augenblicke, wo wir dieses schreiben, ist, zum Beyspiel, die Besetzung des letztern so verdienstlich als möglich, die Vorstellungen werden mit lobenswürdiger Präcision gegeben, jeder einzelne Sänger, da ihm bekannt ist, dass er für seine eigene und für die Erhaltung des vaterländischen Theaters arbeitet, thut seine Pflicht mit Anstrengung, es werden nur Werke von allgemein anerkanntem Werthe gegeben, besonders ist das Orchester dieses Theaters das vortrefflichste, welches man nicht allein in Paris, sondern in ganz Europa hört: und doch bleibt das Theater fortwährend leer und wird stets leer bleiben, wenn nicht Mad. Catalani, oder in Ermangelung derselben eine andere Sängerin, für welche die Fama eine besondere Trompete in den Mund nimmt, die Einöde desselben wieder bevölkern dürfte. —

Dies der ohngefähre Zustand der musikal. Setzkunst und ihrer Producte in Frankreich. Es bleibt uns jetzt noch übrig, von der Vocal- und Instrumentalausführung daselbst zu reden.

Was die Singstimme der Franzosen anbetrifft; so ist schon längst vor uns bemerkt worden, dass sich in derselben ein ganz besonderer Charakter ausspricht, ein Charakter, der haarscharf von dem, der italien. und deutschen Stimme, unterschieden ist. Diese Eigenheit des französ. Stimmorgans, welche sich so hervorstechend zeigt, dass wir uns erdreisten, aus hundert und mehr italien. und deutschen Kehlen eine einzige französ. herauszufinden, ist von verschiedenen musikal. Schriftstellern verschiedentlich, von allen hingegen, so viel wir wissen, nicht für etwas unbedingt Nothwendiges, sondern für etwas Zufälliges erklärt worden: viele derselben haben das Factum anerkannt, über dessen unmittelbare oder mittelbare Entstehung sich aber weiter nicht ausgelassen.

Der verstorbene Reichardt allein hat, wie wir glauben, im zweyten Theile seines *Kunstmagazins*, diese Erscheinung erklären wollen, dabey aber, wirklich für einen so guten Kopf höchst sonderbar, eine materielle Ursach als zum Grunde liegend angenommen; er behauptet nämlich, das ganz eigene, hervorstechende Organ der französ. Stimme rühre von dem sauern Weine her, den man in Frankreich trinke.

Wenn es, wie uns dünkt, keine Aeusserung einer materiellen Körperkraft im Menschen giebt, die nicht durch sein Intellectuelles erzeugt, bestimmt und gemodelt werde; so müssen wir den Grund des hervorstechenden Charakters, den wir in der französ. Stimme finden, auch im Geistigen und nicht im Körperlichen suchen. Dieser Charakter ist, wie wir ganz vollkommen glauben, in der blos zum Witz und Verstande sich hinneigenden Nationalbildung der Franzosen begründet — eine Bildung, die ihrer Stimme das Scharftönende, Schneidende, wir möchten sagen, das Grandiöse, die hervorstechenden Züge verleiht, welches alles Merkmale des Verstandes zu seyn pflegen, während die Stimme des mit überwiegender Phantasie, oder mit Hinneigung zur Romantik begabten Menschen sich durch Weichheit, Verschmelzung, mit einem Worte, durch eine Charakterlosigkeit auszeichnet, die nicht zum Verstande, aber desto eindringlicher zum Gemüthe im Menschen spricht.

Wem etwa diese unsere Erklärung zu gewagt, oder gar zu haltlos scheinen möchte, der möge bedenken, dass man ja nicht erst seit heute von dem Stimmorgane des Menschen auf seinen Charakter geschlossen hat.

Nochmals also: wir, unsers Theils, sind ganz vollkommen der Meynung, dass das Charakteristische der französ. Singstimme in dem gänzlichen Mangel an Phantasie, so wie in der übertriebenen Hinneigung zur theilweisen Verstandesbildung der Franzosen begründet ist.

Aus dieser Natur der französ. Singstimme ergeben sich andere Folgen, die zu nicht minder interessanten Bemerkungen führen. Aufmerksame Beobachter werden, wie wir glauben, mit uns gefunden haben, dass die Stimme der Franzosen sich durch zwey Eigenschaften vor allen andern Stimmen der europäischen Völker auszeichnet: nämlich durch Höhe, durch Richtigkeit in der Intonation, so wie durch gänzlichen Mangel an weiblichen Alt- und an Bassstimmen.

Es ist begreiflich, dass bey einem Volke, welches in allen seinen Geistesoperationen mit partiellem Verstande verfährt, dieser Verstand sich auch in der Bildung der Stimme wirksam zeigen, dass durch diesen Verstand das mechanisch-Extensive mehr, wie das geistig-Intensive derselben bezweckt, mit einem Worte, dass durch ihn die

Digitized by Google

Höhe der Stimme vorzugsweise, oder vielmehr ausschliesslich ausgebildet werden müsse.

Und dies ist auch wirklich der Fall. Unter allen französ. Sängern und Sängerinnen ist die Höhe der Stimme Regel, Mangel derselben Ausnahme, und eigentliche schöne Discant- und Basstiefe eine Seltenheit. Contra-Alt- und tiefe Bassstimmen, so wie man sie unter den Italienern, vorzüglich aber unter den Deutschen findet, trifft man eigentlich gar nicht unter den Franzosen an. Und dies aus zwey Gründen; einmal mechanisch, weil sie auf die Höhe zu viel Studium verwenden, als dass sie zugleich die Tiefe bezwecken könnten, dann aus dem psychologischen Grunde, weil ihnen ihr unsteter, partiellwirksam-operirender Verstand keine Ruhe gestattet, sich irgendwo eine sichere Grundlage, einen Halt- und Stützpunkt schaffen zu können. Mit den Stimmen der Deutschen und Italiener verhält es sich gerade umgekehrt: hier gehört die Höhe zur Ausnahme, Ausbildung derselben bis zu einem mittelmässigen Umfange zur Regel, so wie die Ruhe des deutschen und italien. Gemüths, nebst der demselben eigenen, inneren Contemplation, auch zur tiefen Bassstimme sich hinneigt. Wer uns auch hier einer zu weitgetriebenen Speculation beschuldigen wollte, dem würden wir zu erwägen geben, dass schon von jeher die Bemerkung gemacht worden ist, dass der lebhaft-witzige Mensch mehr in hohen, der ruhige, in sich verschlossene hingegen, mehr in tiefen Tönen redet.

Was die reine Intonation der französ. Singstimmen anbetrifft, welche wir nach vielfältig angestellter Beobachtung in Frankreich häufiger, als unter den Deutschen und Italienern gefunden haben; so ist diese ebenfalls eine Folge der Verstandesbildung der Franzosen. Bey ihnen, wie bey den Griechen, hat der Ton mehr eine mathematische, als ästhetische Bedeutung; sie können denselben also in Betreff seiner äusseren, mathematischen Reinheit zu einer grösseren Vollkommenheit ausbilden, wie die Deutschen und Italiener, welchen die innere, ästhetische Ausbildung desselben ein Erstes, die mathematische Reinheit hingegen ein Zweytes ist.

Wer aus dem Gesagten folgern wollte, dass wir die mathematische Reinheit des Tones der ästhetischen Ausbildung desselben unterordneten, der würde sehr irren: in der Theorie werden wir stets darauf dringen, dass beyde Eigenschaften gleich sehr vervollkommnet werden müssen; die Praxis hingegen zeigt uns, dass mit dem immer mehr sich ergebenden Untergange der eigentlichen Singschulen in Italien daselbst auch die mathematische Reinheit der Stimmen immer mehr verloren geht.

Aus dem Umstande, dass die Franzosen die Singkunst nur mit dem Verstande, und durchaus nicht mit Phantasie erlernen, ergiebt sich, ausser der Reinheit der Intonation, noch eine andere, nicht minder materiell-wichtige Eigenschaft der französ. Sänger, die nämlich, der grossen Uebung im Absingen vom Blatte, oder des sogenannten Treffens. Ich kenne Chorknaben in den hiesigen Kirchen, die, noch nicht acht Jahr alt, die schwersten chromatischen Verhältnisse zu treffen wissen, und welche die Verhältnisse der Töne im Kopfe berechnen, als wären es Zahlenverhältnisse.

In Betreff des ästhetischen Theiles der franz. Singkunst ist zwischen dieser und der Composition der Franzosen, wie ganz natürlich, eine vollkommene Uebereinstimmung vorhanden. So wie sich in letzter der oratorisch-prosaische Ausdruck, der nur die Worte declamirt, ohne die Leidenschaft ästhetisch darzustellen, als einzig leitender Grundsatz bemerkbar macht, so zeigt sich auch in dem Gesange der Franzosen der rhetorische Ausdruck, das Bestreben, jedem einzelnen Worte seine materiell-prosaische Quantität der Länge, Kürze, Stärke und Schwäche zu geben. Der französische Gesang ist, gleich der Setzkunst daselbst, mehr rhetorische Declamation, wie in Töne sich aushauchende Leidenschaftlichkeit. Wir wiederholen, was wir bereits oben gesagt haben: der Franzose singt, um zu sprechen, der Deutsche und Italiener hingegen sprechen Worte aus, um zu singen. Daher auch das Zerstückelte, das stark und grell Hervorgehobene, die stete prosodische Accentuation im französischen Gesange, daher ihr Bestreben, allenthalben Ruhepunkte und Fermaten anzubringen, weil ihnen der mechanisch-declamatorische Grundsatz, nach welchem sie im Gesange verfahren, dergleichen materielle Effecte als nothwendig erforderlich darstellt.

Die äussere, materielle Execution der franz. Singmusik muss, bey dem steten verstandsgemässen Bewusstseyn, mit welchem die Franzosen zu singen pflegen, eine grössere mechanische Vollkommenheit in der Ausführung erzeugen, als wir bey den Deutschen und Italienern zu finden pflegen. In der That ist die Präcision, mit welcher die

Digitized by Google

Franzosen ihre komischen Opern, deren zerstükkelten Gesang das Gedächtnis Mühe hat aufzufassen, vortragen, so wie die kurze Zeit, die sie zum Einstudiren derselben gebrauchen, bewunderswerth; nichts gleicht der Sicherheit, mit welcher sie die mehrstimmigen Gesangstücke vortragen, nichts der Virtuosität, mit welcher sie neben dem schwersten, labyrinthischen Gesange auch noch dem Spiele die nöthige Aufmerksamkeit zu widmen im Stande sind. Nirgends fällt die mechanische Geübtheit und die unzerstörbare Sicherheit, mit welcher sie die schwersten Gesangpartien vortragen, bewundernswürdiger auf, als auf dem grossen Operntheater, wo der Gesang der gluckschen, und hin und wieder auch noch der rameauschen Opern in seinen barocken, materiellen Verwickelungen, von denen ein deutsches und italien. Ohr auch selbst nach oftmaligem Anhören keine einzige Note zu behalten vermag, nebst den endlosen, im Takt gesungenen Recitativen, mit wahrhaft bewunderswürdiger Präcision vorgetragen wird.

Was über die Instrumentalausübung der Franzosen zu sagen seyn dürfte, ergiebt sich aus dem Obengesagten schon von selbst: derselbe prosaisch-zerstückelte Vortrag, der einzelne Theile mit Witz, Präcision und Naivität vorträgt, den Totaleffect der ganzen Masse aber gänzlich ausser Acht lässt. Wer aus dieser allgemeinen Andeutung den unterscheidenden Charakter des deutschen und französ. Instrumental-Vortrags noch nicht abzunehmen im Stande seyn möchte, der vergleiche, z. B., das rhodesche Spiel mit dem sporschen, und der Unterschied, der zwischen dem witzigen Vortrage der Franzosen und dem romantischen der Deutschen vorhanden ist, wird ihm, dünkt uns, nicht länger verborgen bleiben.

Die französ. Instrumentalausübung giebt Veranlassung zu einer Bemerkung, die von der höchsten Wichtigkeit seyn dürfte; zu der nämlich, dass die Franzosen durchaus nur, fast ohne alle Ausnahme, schlechte Blasinstrumentisten sind. Ob diese Bemerkung je vor uns gemacht worden ist, wissen wir nicht, zweifeln aber daran; weil uns, ehe wir nach Frankreich und Paris kamen, von einer solchen Behauptung, und noch weniger von deren Wahrheit, nichts bekannt geworden war: nichts destoweniger ist die Wahrheit dieser Behauptung so hervorleuchtend, dass jeder Kenner, dem da bekannt ist, zu welcher Höhe von Vollkommenheit, besonders in Deutschland, die Blasinstrumentalmusik gesteigert ist, von der Gegründetheit derselben überzeugt werden muss.

Aber die Ueberlegenheit der Deutschen auf den Blasinstrumenten fällt nicht allein dem Deutschen, der nach Frankreich kommt, bey dem ersten Anblicke auf; die Franzosen selbst, besonders diejenigen, deren Aufenthalt in Deutschland sie von der deutschen Execution hat urtheilen lassen, stimmen darin überein, dass die französ. Blasinstrumentalmusik mit der deutschen gar keinen Vergleich aushalte. Warum aber?

Erinnern wir hier zuvörderst an das, was wir bereits oben über die Natur der französischen Singstimme gesagt haben. Es scheint uns eine erwiesene, unbestreitbare Wahrheit zu seyn, dass die Execution des Gesanges mit derjenigen, der Blasinstrumente, eine innigere Verwandtschaft, eine verwandtere Natur habe, als mit der Saiteninstrumentalmusik. Das Princip des Gesanges ist nicht allein physisch, sondern auch ästhetisch ganz dasselbe mit demjenigen, welches dem Vortrage auf einem Blasinstrumente zum Grunde liegt; bey beyden wirkt der Mensch unmittelbarer, wie bey dem Vortrage auf den Saiteninstrumenten, bey welchen die Seele desselben erst des todten Mediums der Finger bedarf, um wirksam zu werden, da hingegen die Stimme, oder auch nur der Odem, schon, so zu sagen, ein halbes lebendiges Wesen ist. Daher, dünkt uns, zwey Erscheinungen, die häufig bemerkt, aber, wie wir glauben, niemals genügend erklärt worden sind: einmal, die Seltenheit vollendeter Blasinstrumentisten, die in gar keinem Verhältnisse mit der grossen Anzahl vortrefflicher Saiteninstrumentisten steht, und einzig und allein in der grösseren Schwierigkeit, die in der Natur des Vortrags auf den Blasinstrumenten liegt, ihren Grund hat; denn wir behaupten dreist, dass auf zehn vortreffliche Geiger immer nur ein vortrefflicher Blasinstrumentist gezählt werden kann: dann, der aus jener Unvollkommenheit der Execution der Blasinstrumente unmittelbar sich ergebende Ueberdruss an blosser Blasinstrumentalmusik. Dieser Ueberdruss ist von Einigen in dem, wie sie es genannt haben, zu bestimmten Charakter der Blasinstrumente gesucht worden; ein Irrthum, der, unsers Bedünkens, zu den allergröbsten gehört, in welchen man hat verfallen können: denn die Blasinstrumente haben gar keinen Charakter, als den, das Gemüth im Menschen

Digitized by Google

auszusprechen, dahingegen den Saiteninstrumenten in sofern ein Charakter eigen ist, als sie mehr oder weniger zum Verstande des Menschen sprechen können.

Warum aber müssen die Franzosen nothwendigerweise schlechtere Blasinstrumentisten seyn, als die Deutschen? Wenn das Blasinstrument, wie bereits oben gesagt, unmittelbarer das Gemüth afficirt, wenn es, mit andern Worten, eine romantischere Wirkung auf den Menschen hervorbringt, wie die Saiteninstrumente; so muss dasselbe auch vom Gemüthe ausgehen. Nun aber ist der Nationalcharakter der Franzosen, der blos in witziger Verstandesbildung besteht, von keiner Geistestendenz im Menschen weiter entfernt, als von Gemüth und Phantasie, im romantischen Sinne des Worts genommen. Der französ. Blasinstrumentist trägt also in seinen musikal. Vortrag, statt des Gemüthvollen-Poetischen, das Verständig-Witzige über, und diese dem Seyn und Wesen des Blasinstruments so absolut widersprechende Eigenschaft ist es gerade, welche das Blasinstrumentalspiel der Franzosen so höchst uninteressant macht. Wenn selbst in Deutschland, wo doch die romantische Virtuosität auf den Blasinstrumenten bey weitem ausgezeichneter ist, wie in Frankreich, das Spiel auf denselben, eben weil der Natur derselben alle eigentliche Verstandesphysiognomie abgeht, der romantische Vortrag also um so vollkommener seyn muss, um gefallen zu können, das Vergnügen am Spiel auf den Blasinstrumenten von kürzerer Dauer ist, als dasjenige, welches die Saiteninstrumente verursachen; so ergiebt sich daraus, dass die Solo-Blasinstrumentalmusik in Frankreich noch weit effectloser, wie in Deutschland seyn müsse. Und so ist es auch in der That. Wir kennen in Paris nur überall drey Blasinstrumentisten, die irgend einer Erwähnung verdienen, die aber alle drey in Deutschland vielleicht ganz unbemerkt bleiben und sich unter den Haufen der übrigen dortigen verdienten Künstler verlieren würden. Diese sind: der Flötenspieler Drouet, der Oboebläser Voigt, und die beyden Hornisten Puzzi und Bailly.

Was *Drouet* anbetrifft, so gestehen wir, dass dieser junge Mann, kaum fünf und zwanzig Jahre alt, vielleicht der beste Blasinstrumentist ist, den Frankreich in diesem Augenblicke aufzuweisen hat, d. h., sein Ton besitzt unter allen andern Künstlern auf Blasinstrumenten die grösste Weichheit und Verschmelzung, Eigenschaften, welche den romantischen Vortrag auf diesen Instrumenten ausmachen. Drouet ist schon seit längerer Zeit in London, wo man ihm eine sehr auszeichnende Aufnahme zugestanden hat: er verdient diese, weil seine ungemeine Fertigkeit weniger kalt und plastisch-formell ist, wie die, aller übrigen französ. Blasinstrumentisten. In Deutschland würde dieser Künstler freylich eine grosse Anerkennung seines Verdienstes erhalten, aber höchst wahrscheinlich keinen unmittelbar-ästhetischen Genuss gewähren.

Voigt ist ein Deutscher, hat aber seinen Vortrag auf der Oboe so vollkommen französisch ausgebildet, dass er als ein Vorbild desselben angesehen zu werden verdient. Daher wird er auch von den Parisern für den vollendetsten Künstler, der je auf diesem Instrumente in Frankreich vorhanden gewesen, betrachtet. Es bedarf keiner Versicherung, dass zwischen ihm und Barth in Copenhagen, noch weniger Thurner in Wien, keine Vergleichung Statt finden kann.

Die beyden Hornisten, Puzzi und Bailly, sind sich im Vortrage gleich, obgleich der Mechanismus des ersten vollendeter ist. Wer die Virtuosität der beyden Schunk kennt, wer Gelegenheit gehabt hat, den zu Reichardt's Zeit in Cassel verstorbenen Hutzler zu hören, den müssen die genannten französ. Künstler ohne alle Theilnahme lassen.

So viel hätten wir etwa über die obligate Execution der Saiten- und Blasinstrumente in Frankreich zu sagen. Wenn wir uns besonders bey ersterer kurz gefasst haben; so ist das geschehen, weil Deutschland schon von langer Zeit her im Stande gewesen ist, von den vorzüglichern Geigern Frankreichs aus eigener Erfahrung urtheilen zu lernen. *Rhode* kann als Vorbild des franz. Geigenspiels betrachtet werden: er ist und bleibt fortwährend der vorzüglichste Künstler in dieser Gattung. *Lafond*, über welchen Deutschland zu seiner Zeit, und zwar mit Recht, ungünstig geurtheilt hat, dürfte in diesem Augenblicke, nachdem er seitdem ungemeine Fortschritte gemacht, nach Rhode den vorzüglichsten Platz einnehmen. *Kreutzer*, der sich von der Schnelligkeit der Zeit hat überflügeln lassen, scheint von einer Laufbahn abtreten zu wollen, auf welcher für ihn keine Lorbeeren mehr zu ärnten, dagegen aber dergleichen vielleicht zu verlieren seyn dürften. Er spielt weder öffentlich, noch in Gesellschaften mehr.

Reden wir jetzt von dem französ. Accompagnement. Auch in diesem unterscheidet der aufmerksame Kenner den hervorstechenden Charakter der französ. Kunstbildung, nämlich über-

Google

wiegende Hinneigung zum kalten, plastisch-Formellen, mit gänzlicher Entbehrung des innern gemüthvollen Ausdrucks. Dieser Charakter ist so hervorstechend, dass wir es uns dreist getrauen wollen, das Accompagnement eines französ. Orchesters von dem, eines deutschen zu unterscheiden, und zwar dies nicht etwa durch die vielleicht bedeutendere äussere Vollkommenheit, sondern vielmehr durch die von innen aus sich unverkennbar aussprechende Eigenthümlichkeit desselben.

In allem, was das Mechanische der Begleitung anbetrifft, als da sind, Präcision, Bogenstrich, Takt, Forte und Piano, Unwandelbarkeit des Tempos, besonders blitzschnelle Auffassung desselben; in allen diesen Eigenschaften übertreffen die französ. Orchester, unter übrigens gleichen Verhältnissen, die deutschen bey weitem: es kann darüber wol nur noch unter höchst befangenen Beurtheilern ein Streit obwalten. In der That ist es eine Freude, zu hören, wie die hiesigen Musiker das oft so höchst barocke, zerpflückte und gehackte Accompagnement, das in jedem Takte einen Einhalt, einen Uebergang und eine neue Figur hat, und das alle sechs Takte im Tempo wechselt, mit einer Vollkommenheit vortragen, als wäre, was man vernimmt, nur Product eines einzigen Instruments, von einem einzigen Künstler vorgetragen. Dabey hat sich uns von jeher die sehr interessante Bemerkung aufgedrängt, dass ein Orchester, aus französ. Künstlern bestehend, nicht allein weit weniger dem Fehlgreifen, oder Verrücken des Tempos ausgesetzt ist, als ein deutsches; dass besonders französ. Ripienisten weit weniger von Laune, körperlicher Disposition oder augenblicklicher Einwirkung beherrscht werden, als deutsche. Die Begleitung der französ. Orchester ist, wie wir dies durch jahrelange Erfahrung bestätig gefunden haben, sich stets mehr oder weniger gleich; man findet da heute keine vortreffliche, und morgen keine schlechte Begleitung, wie in den deutschen Orchestern: das Quantum der Vollkommenheit bleibt stets dasselbe. Warum dies aber? Wie uns dünkt, aus folgendem psychologischen Grunde. Der Franzose wird bey allen seinen künstlerischen Producten vom Verstande geleitet; dieser dictirt ihm die Gesetze, nach welchen in ihm das Genie (oder wie man sonst die schöpferische Kraft in ihnen nennen will) schafft: der Verstand steht daher bey den franz. Kunstproductionen stets leitend über seinen übrigen Facultäten. Nun ist aber der Verstand, da wo er, wie in den Franzosen, sich bis zur möglichsten Vollkommenheit ausgebildet hat, weniger den Einwirkungen der Aussendinge unterworfen; er wird von ihnen weniger afficirt, wie das Gemüth. Wo würde also die Störung, die Unruhe Raum finden, oder sich Eingang verschaffen können, bey Leuten, die dafür keine Empfänglichkeit, oder, mit andern Worten, die kein Gemüth dafür haben? Ein entgegengesetzter Fall tritt bey den Deutschen ein, bey denen in allen Kunstproductionen das Gemüth die Oberhand hat; eine Eigenschaft des Menschen, die aller positiven Stützen in sich ermangelt, die daher auch ein Spiel aller von aussen kommenden moralischen Einwirkungen wird. Auch aus diesem Gesichtspunkte betrachtet kann der Vortrag eines französ. Orchesters von dem eines deutschen, gleich auf den ersten Blick unterschieden werden. Gestehen wir jedoch offen: die kalte, unzerstörbare Ruhe der französ. Orchester, die sich, wie der Gang einer Uhr, stets gleich bleibt, dürfte sogar im blossen Accompagnement, wo doch äussere Präcision nöthiger, wie innerer geistiger Vortrag ist, weniger unsern Beyfall haben, wie die deutsche Begleitung, die sich oft vom Feuer der Begeisterung zu Unregelmässigkeiten verleiten lässt, dagegen aber auch Leben und geistige Kraft erhält, statt dass der Vortrag der französ. Orchester mehr einem musikal. Automate gleicht.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Wien. Uebersicht des Monats März.

Hoftheater. Mad. Borgondio, der Solitair der italien. Operngesellschaft, ist seit mehren Wochen gefährlich krank; somit kann das, was gefällt und Cassa macht, nicht gegeben werden; die Aufführung des *Ciro in Babilonia*, die ergiebigen Wiederholungen des *Tancredi* und der *l'Italiana in Algeri*, müssen unterbleiben, das Publicum entbehrt seine Lieblings-Genüsse, und die Direction erleidet einen nicht zu berechnenden Verlust. Nach Ostern muss die Truppe des Hrn. Cera contraktmässig wieder in München spielen, und somit wäre denn das Lied am Ende. Doch soll, dem Vernehmen nach, Mad. Borgondio hier verbleiben, und durch die Mitwirkung der Damen Campi, Wranitzky, Hönig und Tayber, der Hrn. Tacchinardi, de Grecis, Radicchi, Frühwald, Vogel, Forti, Saal und Weinkopf, für die Folge-

Digitized by Google

zeit eine neue Gesellschaft organisirt werden; durch welche Verfügung bestimmt alle Theile gewinnen müssen. — Die paar Opern, welche uns noch im Laufe dieses Monats aufgetischt wurden, ohne im Geringsten unsre Theilnahme zu erregen, sind folgende. Am 9ten: *La contessa di Colle Erboso*, mit Musik von Generali, worin nur die Falset-Arie des Sig. Grazioli, und jene, des läppischen Bedienten, Sig. Giovannola, die nur aus Einem Tone besteht, worüber das Orchester recht artig und mannigfaltig modulirt, einigen Beyfall erhielten. — Am 16ten *I due prigionieri*, von Puccita; ein Duett der Sig.ra Valsovani-Spada und des Sig. Tacchinardi wurde ausgezeichnet. Am 22sten: *La guerra aperta*, Musik von Guglielmi, fand, so wie der darin debütirende Tenor, Sig. Passante, eine kalte Aufnahme. Ueberhaupt sind alle diese Vorstellungen, zusammt den wenigen Wiederholungen, nur sparsam besucht worden. Am 29sten fand die Benefice-Vorstellung des Directors Cera statt. Er gab zum Abschied eine Oper in 1 Act von Guglielmi: *La vedova contrastata*; vorher: *I due prigionieri*; zwischen beyden liess sich Rovelli auf der Violine hören. Wenig Beyfall, und wenig Zuspruch. Rovelli musste für Alles entschädigen, und entschädigte auch vollkommen. — *Felice viaggio!* —

Im *Theater an der Wien* sahen wir in musikal. Hinsicht nichts Neues; denn der königl. bayer. Hoftheater-Regisseur, Hr. Carl, gab fast den ganzen Monat hindurch, sammt seiner Frau, Gastrollen, und befriedigte sonderlich in Localstücken.

Theater in der Leopoldstadt. Am 15ten: *Der schöne Wienersepperl*, oder, *die Tischlerniederlage*, Posse mit Gesang in 3 Acten, Musik vom Kapellm. Volkert, erfreuete sich eines kurzen Pflanzenlebens. Am 20sten: *der Tieger im Zaubergebirge*, oder, *die komische Spiegelscene*, eine grosse Pantomime mit Maschinen, Flugwerken und Tänzen von Paolo Rainoldi, mit Musik vom Kapellm. Müller; er erhält fortwährend Beyfall durch die Präcision in der Darstellung.

Das *Theater in der Josephstadt* lieferte folgende Novitäten: 1. *Odioso*, *der kleine Teufel*, Schausp. mit Gesängen von Kauer. 2. *Der Feuerhund auf der Wolfsburg*, romant. kom. Zaubermärchen mit Ges. in drey Acten, von Rosenau, mit Mus. von Müller und Volkert. 3. *Telemach*, *Prinz von Ithaka*, Caricatur-Oper von Perinet, Musik von Kauer. 4. *Das silberne Fräulein*, Schausp. mit Ges., nach Apels Erzählung, von Gleich, Mus. v. Roser. —

Concerte. Am 19ten Febr. im Kärnthnerthortheater eine von der Gesellschaft adelicher Frauen zum Besten der Findlinge veranstaltete grosse musikal. Akademie mit Declamation und Gemälde-Darstellungen, folgenden Inhalts: 1. Ouverture, *aus Lodoiska*, von Cherubini. 2. Declamation. 3. Ein flammändisches Tableau. 4. Rondo für das Pianoforte, comp. und gesp. von Hrn. Worzischek. 5. Declamat. 6. Chor und Cavatine aus der Oper, *Federica ed Adolfo*, von Gyrowetz, ges. von Dem. Schwarz, als erster Versuch im Gesange. 7. Tableau. 8. Ouverture von Stunz. 9. Declamat. 10. Tableau. 11. Concertino für die Violine, gesetzt und vorgetragen von Hrn. Rovelli. 12. Declamat. 13. Duett aus der Oper, *I fuorusciti*, von Pär, ges. von Dem. Wranitzky und Hrn. Forti. 14. Declamat. 15. Grosses Tableau; *die Huldigung der Flora*, nach Mignard. — Am 25sten ein ähnliches Concert, im k. k. grossen Redoutensaale zum Besten der Armen der Gemeinde Leopoldstadt. 1. Ouverture von Cherubini aus dem *portugiesis. Gasthof*. 2. Violinconc. von Mayseder, gesp. von seinem Schüler, Hrn. Vinzenz Neuling; (diesmal in der That schülerhaft). 3. Duett von Pär, *ut supra*, ges. von denselben Personen. 4. Phantasie und Variationen für die Pedalharfe von Mad. Müllner-Gollenhofer. 5. Declamat. 6. Variationen für die Violine von Mayseder, gesp. von Neuling. 7. Ouverture aus *Fidelio* von Beethoven. Bey der ganzen Geschichte blieben die Armen wirklich — arm. — Am 2ten März wurde in demselben Locale das 3te Gesellschafts-Concert gegeben. Der Dilettanten-Verein führte diesmal die Ouverture u. Introduction aus *Ferdinand Cortez* von Spontini mit vieler Präcision auf: dennoch war die Wahl nicht die glücklichste, denn dergleichen blos für dramatische Darstellung geschriebene, auf eine fortschreitende Handlung berechnete, und auf den Theatereffect gegründete, abgerissene Scenen verfehlen ausser der Bühne meist die beabsichtigte Wirkung. — In der Arie aus *Clemenza di Tito: Parto, ma tu* — zeichnete sich der Hr. Graf von Trojer durch die gefühlvolle, äusserst zarte Behandlung der obligat. Klarinette sehr vortheilhaft aus. Das darauf folgende Adagio und Rondo für das Violoncell, comp. und gesp. von Hrn. Hauschka, machte in keiner Rücksicht einen angenehmen Eindruck. Ein Hymnus an die Nymphen der Bacchos-Quelle, gedichtet von Hrn. Math. von Collin, mit Mus. von Hrn. Mosel, bewährte zwar neuerdings das schöne Talent des Compon., war jedoch, nach dem Urtheile und dem Wunsch aller Musikfreunde, etwas zu kurz, zu leichthin behandelt. Zum Schlusse befriedigte vollkommen Cherubini's Ouverture aus *Lodoiska*.

Digitized by Google

— Die 11jährige Franziska Bolzmann — ein vielversprechendes Mädchen — gab am 9ten im k. k. kleinen Redoutensaale ein Guitarre-Concert. Nach Beethovens Ouverture aus *Egmont*, spielte sie ein Quintett mit Variationen und einer Polonoise über das beliebte Thema aus der *Molinara*, von Mauro Giuliani. Dann folgte eine Arie von Cimarosa, welche die k. k. Kammersängerin, Dem. Klieber, ganz vortrefflich sang. An diese reihte sich eine Phantasie für die Guitarre, von der jungen Virtuosin selbst gesetzt u. vorgetragen. Den Beschluss machte Hummels Composition der *Sentinelle* für Gesang, Pianoforte, Guitarre und Violine, wobey die Concertgeberin von Dem. Klieber, Hrn. von Preisinger, und Hrn. Stadler unterstützt wurde. Sie erhielt durchgehends laute, leider aber nicht klingende Beweise von Gunst und Beyfall. — Am 11ten gab Hr. Rovelli ebendaselbst sein zweytes Concert. Eine neue Ouverture von Stuntz, welche ausgezeichneten Beyfall erhielt u. verdiente, ging voran. Darauf spielte Hr. R. ein viotti'sches Violinconc., wonach Dem. Klieber eine Arie sang und sodann der Concertgeber mit einem selbst verfassten Potpourri endigte. Seinem ausserordentlichen Talente wurde abermals einstimmig gehuldigt. — Am 16ten liess sich der hiesige Tonkünstler, Hr. Hieronym. Payer hören. Den Aufang machte eine von ihm compon. Ouverture, worin nebst vielem kauderwelschem Zeug auch manch Artiges vorkam. Dann spielte er auf dem Pianoforte eine Concert-Polonoise mit bewundernswürdiger Fertigkeit. Das Stück selbst strotzt von barocken Ideen, effectlos angebrachten Modulationen und Tiraden, ist auch über die Gebühr ausgedehnt. In Variationen bewährte sich Hr. Bogner als geschmackvoller, trefflich eingeübter Flötenspieler. Drey Gesänge von Th. Körner: *Lützows wilde Jagd*, *Gebet*, und *Schwertlied*, vom Hrn. Kapellm. C. Mar. v. Weber in Musik gesetzt, wurden von 16 Dilettanten befriedigend vorgetragen. Zum Schlusse phantasirte der Concertgeber auf dem Pianoforte. Er vereinigte sehr glücklich zwey Themata, jenes, des Schwertliedes, und das hochbelobte: *Di tanti palpiti* aus *Tancred*, welche er meisterhaft durchführte, und mit einem brillanten Finale, dem sich allmählich das Orchester anschloss, unter lauten Beyfallszeichen endigte. — Der Musikdir. des k. k. Burgtheaters, Hr. Jeckel, verschaffte uns am 23sten einen wahrhaft wunderschönen Genuss durch die Aufführung des klopstock'schen *Vater-Unsers* mit Naumann's unübertrefflicher Composition; ein bis zu dieser Stunde hier leider noch ungekanntes, nie gehörtes Meisterwerk. Des Sängers der Liebe, wie ihn Schubart so treffend bezeichnet, himmlische Melodien; die herrliche Führung u. Verschlingung der Stimmen; die edle Einfachheit seiner, durch neue Harmonien stets überraschenden Choräle; die zarte, und doch so auf den Totaleffect berechnete Begleitung, dieses tiefe Eindringen in den Geist und Sinn des heiligen Gedichts; seine hohe Würde und Grösse in den Chören: — alles dies erhob die zahlreiche, sehr empfängliche Versammlung zu wahrer Entzückung, und eben zu derjenigen, welche Dichter u. Tonsetzer hier einmüthig beabsichtigt haben. Durch nichts hätte wol die innigste Hochachtung gegen den verklärten Meister würdiger und sicherer angefrischt werden können, als durch die Aufführung dieses wahrhaft klassischen Werks. Ausser den, die Paraphrasen des Gebets ausfüllenden, und die Gesangstücke in den Tonfolgen verbindenden Chorälen, liessen einen unverlöschlichen Eindruck zurück: 1. Der einleitende Chor: Um Erden wandeln Monde — 2. die Arie: Er, der Hocherhabene — in welcher der kön. bayr. Kammervirtuos, Hr. Rovelli, seine obligate Violinstimme mit bezaubernder Anmuth vortrug. 3. Das Concertant-Stück mit abwechselnd einfallendem Chor: Wohl ihnen, dass nicht sie, dass Er — 4. die liebliche Pastoral-Arie mit den schmeichelnden Hörnern und Flöten: Er hebt mit dem Halme die Aehr' empor — und der erschütternde, mit furchtbarer Kraft herandringende Schluss derselben: Aber sein Donner rollt auch her; — 6. das unbeschreiblich milde, und so künstlich ausgearbeitete Quartett: Gesonderte Pfade gehen zum hohen Ziel; — 7. der feyerliche, majestätische Chor: Anbetung dir — und die gewaltige, kolossale Final-Fuge: Denn dein ist das Reich, u. die Kraft, und die Herrlichkeit, Amen! — In dem Vortrage der Solopartien zeichneten sich die Dem. Klieber und Lienhard, so wie die Hrn. Cornet u. Dobler, auf das vortheilhafteste aus. Für die Chöre wären noch einige Proben, vorzüglich der sichern Intonation wegen, sehr erspriesslich gewesen. — Die Akademie wurde mit Naumann's Ouverture zur Oper, *Medea*, eröffnet, welche durch den ernsten, männlichen Styl, durch die edlen, bedeutenden Motive, durch die kräftigen, mächtig hervortretenden Bässe, alle Zuhörer in die gespannteste Erwartung und in die erwünschteste Stimmung für das nachfolgende Göttermahl versetzte. —

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten April. №. 18. 1817.

Ueber den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich, besonders in Paris,

(Beschluss aus der 17ten No.)

Diese Bemerkungen führen uns von selbst auf das Orchester des italien. Theaters zu Paris, einen Künstlerverein, der selbst nach der grossen Reduction, die sich Mad. Catalani mit demselben erlaubt hat, ein Gegenstand der Bewunderung aller Musikkenner bleibt. Wir wagen es zu behaupten, dass dieses Orchester das vollkommenste ist, welches irgend in der musikal. Welt vorhanden gewesen seyn dürfte. Mit diesem Urtheile geben wir schon im voraus zu erkennen, dass wir dem benannten Orchester Eigenschaften zugestehen, die den übrigen Orchestern in Paris, unserer Meynung nach, abgehen. Welches sind diese?

Abgerechnet, dass ein grosser Theil dieses Orchesters von italien. Aeltern abstammt, hat der ganze Verein desselben schon seit einem halben Jahrhunderte, vom Vater auf den Sohn, nichts anders gehört und nichts anders gespielt, als ital. Musik. Wer da leugnen würde, dass dieser Umstand den Künstlern dieses Orchesters nicht eine von den übrigen französ. Musikern ganz verschiedene Bildung verschafft habe und habe verschaffen müssen, dem würden wir zu beweisen auferlegen, dass die intellectuelle Bildung sowol, wie die körperliche Entwickelung der Kräfte, einzig und allein das unmittelbare Werk des Individuums sey, und dass es dazu durchaus keines äusseren Mittels, keiner mittelbaren Einwirkung von aussen her bedurft habe.

Die stete Execution italien. Musik hat also dem Vortrage des italien. Orchesters einen solchen hervorstechenden Charakter verschafft, dass die Natur desselben mit dem, der beyden übrigen grossen pariser Orchester, in gar keine Vergleichung gebracht werden kann. Um uns von dem Unterschiede desselben in seinem ganzen Umfange zu überzeugen, ist es uns oft interessant gewesen, unmittelbar aus dem italien. Theater, und zwar vor Beendigung desselben, in das Theater Feydeau zu gehen und uns somit auf die unmittelbarste Weise von der besonderen Wirkung beyder Executionen zu überzeugen. Wir gestehen, dass es uns ausnehmend erfreulich gewesen ist, eine Idee, die wir bis dahin nur in der Abstraction als wahr anerkannt hatten, auch auf dem practischen Wege bestätigt zu sehen.

Worin besteht aber der Unterschied, der zwischen dem Vortrage des Accompagnements im italien. Theater und dem der übrigen beyden Orchester vorhanden ist? Das italien. Theater hat, durch die jahrelange Ausübung italien. und deutscher Musik, in seinem Vortrage jenen plastischformellen Vortrag der französ. Schule mit dem italienisch-poetischen vertauscht: das Zerstückelte, das schroff Hervorgehobene ersterer ist zu einer Total-Darstellung geworden, welche mit Uebergehung aller einzelnen Theile nur den Haupteindruck festhält und wiederzugeben sucht. Neben diesem Charakter der italien. Schule, welchen sich das besagte Theater erworben hat, ist demselben aber auch die mechanische Präcision eigen, die die hervorstechende Eigenschaft des fanzös. Vortrags ist, so dass die poetische Einheit der Italiener mit dem Verstandesmechanismus der Franzosen sich auf eine seltene Weise vereinigt findet; eine Erscheinung, die die Theorie vielleicht für unmöglich halten dürfte, in der That aber sich als wirklich existirend vorfindet.

Wir wiederholen daher nochmals: wir halten das Orchester des italien. Theaters, selbst in dem Zustande der Beschränkung, in welchen es durch Mad. Catalani versetzt ist, für das vollkommenste,

Digitized by Google

welches sich in der musikal. Welt befinden dürfte, gestehen aber nichts destoweniger, dass auch hier die Blasinstrumente nicht gut, ja nicht selten sogar unrein in der Stimmung sind. Reime es, wer da kann, mit der übrigen Vortrefflichkeit desselben: auch die Pauken stimmen fast jedesmal unrein. Es ergiebt sich auch hier unsere bereits oben geäusserte Wahrheit: da die Reinheit des Tons mehr eine Berechnung des Verstandes, als ein Erzeugnis unmittelbarer ästhetischer Eingebung zu seyn scheint, letztere jedoch vorherrschend im italien. Orchester ist; so müssen wir daselbst auch weniger eigentliche Reinheit in der Stimmung, als in den übrigen pariser Orchestern, vorfinden.

Obgleich nicht allein die vier königl. Theater der Hauptstadt, sondern auch das Vaudeville und die drey Boulevard-Theater ein eigenes stehendes Orchester haben, von denen letztern besonders das Orchester des Theaters am St. Martinsthore einen sehr brav eingespielten Künstlerverein besitzt; so kann dennoch, wenn von eigentlichen Orchestern die Rede ist, nur derjenigen, der grossen Oper, des italien. Theaters und der komischen Oper (des Theaters Feydeau) Erwähnung geschehen. Vom italien. Orchester haben wir so eben geredet.

Das Orchester der grossen Oper ist, wie sich das von selbst versteht, an Mitgliedern das zahlreichste. Wenn wir sagen, dass vier und zwanzig Geigen in demselben vorhanden sind; so werden unsere Leser dadurch in den Stand gesetzt, auf die übrige Besetzung zu schliessen. Das Verdienst der Execution in demselben steht jedoch mit der Anzahl seiner Mitglieder im umgekehrten Verhältnisse: lauter rohe, leblose, plastische Massen, ohne eigentliche innere Frische und Lebendigkeit; automatische, fast vollkommne Regelmässigkeit und Präcision, wie sie selten der Mensch, dessen Leben und Bewegung der Störung von aussen her unterworfen ist, wol aber die blosse todte Maschine, die durch nichts in ihrem Gange verrückt zu werden pflegt, hervorzubringen vermag, dies ist der Charakter des Orchesters der grossen Oper. Die Execution desselben ist eben so regelmässig, als diejenige einer Spieluhr, erregt aber auch eben so wenige Theilnahme. Das Skelet ist da, doch das Fleisch fehlt; kein Schatten und Licht: entweder ein alles betäubendes Forte, oder ein Piano, welches, kaum hörbar, mit diesem in gar keinem Verhältnisse steht. Diesen Charakter musste nothwendig ein Orchester annehmen, welches seit Jahrhunderten die plastisch-witzigen, leblos-formellen Werke der französ. Schule vorgetragen, und sich daher in dieser Gattung vollkommen rein und ohne alle fremde Beymischung hat erhalten können. Der Vortrag des Orchesters der grossen Oper ist überhaupt so vollkommen witzig-formell, so gänzlich ohne allen romantisch-gemüthvollen Anklang, dass Compositionen, welche nicht in diesem Geiste gesetzt sind, von demselben vorgetragen, einen ganz verschiedenen Charakter annehmen. Dieses Beyspiel haben wir an den *Mystères d' Isis* gehabt, in welchen, obgleich von der ersten bis zur letzten Note in- und durcheinander geworfen, Mozarts Arbeit immer noch hervorragend bleibt: es hat unsrer vollkommenen, so zu sagen, buchstäblichen Kenntnis der *Zauberflöte* bedurft, um diese Composition in jenem sonderbaren französ. Machwerke wiederzufinden, und das nicht sowol wegen materieller Verunstaltung und Verunglimpfung des mozartschen Werks, sondern hauptsächlich wegen des ganz verschiedenen Vortrags, hinsichtlich der Nüancirung und Schattirung im Vortrage und des Tempos. Diese gänzliche ästhetische Entstellung der mozartschen Werke ist aber nicht allein dem Orchester der grossen Oper eigen; auch das italien. Orchester, dessen Bildung mehr poetisch-italienisch, als romantisch-deutsch ist, giebt denselben eine Physiognomie, die ihnen nicht eigen ist. So hat, zum Beyspiel, die Ouverture aus der Zauberflöte, die einigemale in Concerten, welche im italien. Theater gegeben wurden, vorgetragen worden ist, in unserm Gehöre ein fremdes, ihr ganz ungewöhnliches Colorit bekommen; so wie gleichfalls die Aufführung des Don Juan, sowol von Seiten der Sänger, wie des Orchesters, einen Charakter annimmt, der uns das Werk selbst gänzlich entfremdet hat. Wir glauben daher behaupten zu dürfen, dass, so wie es den Deutschen, zum Beyspiel, psychologisch-künstlerisch unmöglich ist, die witzigen Opern der Franzosen zu spielen und zu singen, wie diese es vermögen, auch Italiener nicht im Stande sind, den *Don Juan* weder zu singen, noch die Instrumentalmusik auszuführen, wie es Deutsche zu thun im Stande sind. Daher hat uns die Vorstellung des *Don Juan* auf dem italien. Theater, trotz ihrer materiell-künstlerischen Vollkommenheit, weniger befriedigt, als oft Vorstellungen derselben Oper von kleinen Truppen in Deutschland gethan haben. Dagegen nimmt die Vorstel-

Digitized by Google

lung des *Titus*, dessen musikal. und dramatischer Charakter mehr poetisch, als romantisch ist, von Italienern ausgeführt, eine Physiognomie an, welche Deutsche dieser Oper nicht zu geben vermögen; eine Physiognomie, welche dem Werke eine Wirkung verleiht, die dasselbe, auch von den besten deutschen Sängern und Sängerinnen vorgetragen, nie auf uns gemacht hat.

Das Orchester der komischen Oper oder des Theaters Feydeau hat, obgleich weniger stark besetzt, vor dem Orchester der grossen Oper den Vorzug voraus, dass sein Vortrag, statt leblos-plastisch zu seyn, wie derjenige des besagten Orchesters, wenigstens witzig-nüancirend ist; also, wenn auch nicht das Gemüth, doch wenigstens den Verstand des Zuhörers anspricht. Rechnet man hierzu noch die Revolution, die sich, wie wir bereits oben gesagt, seit den letzten zwanzig Jahren in dem Style der komischen französ. Oper ergeben, eine Revolution, welche dem Formell-Witzigen wenigstens eine Nüance des Romantisch-Poetischen mitgetheilt hat; so wird begreiflich werden, dass die Leistungen des Orchesters der komischen Oper, besonders für den Ausländer, einen grösseren Reiz haben müssen, als das Orchester der grossen Oper. Mechanische Präcision ist jedoch in letzterm doppelt mehr vorhanden, wie im erstern, weil, trotz der unverhältnismässig bedeutendern Schwierigkeit der grossen Opern, die Ausübung derselben materiell vollendeter ist, als mit welcher die kleinen Opern vom Orchester des Theaters Feydeau vorgetragen werden.

Schliessen wir unsere Bemerkungen über den jetzigen Zustand der Musik in Frankreich mit folgender allgemeinen Andeutung über das Tempo und die Stimmung, welche daselbst eingeführt sind!

Wenn wir bereits oben den unterscheidenden Charakter der französ. Musik als eine aus der witzigen Bildung der Franzosen hervorgehende einseitige, blos auf dem Verstande beruhende Productivität bezeichnet haben; wenn daher die moralischen Elemente, aus welchen die franz. Musik besteht, dieser Productivität vollkommen angemessen seyn müssen: so ergiebt sich daraus, dass das Tempo, als materiell bedingendes Princip des Lebens eines Tonstücks, bey den Franzosen auch ein anderes seyn müsse, als bey den Deutschen und Italienern. Und so ist es auch: wir können dreist behaupten, dass die Geschwindigkeit des Tempos in Frankreich um ein gutes Viertheil grösser sey, als in Deutschland und Italien. Der Grund davon ist weder schwer zu erklären, noch schwer zu fassen: schon im gemeinen Leben sehen wir, dass der gemüthlose, blos rein verständige Mensch, der stets nur ausser sich und in den äusseren Umgebungen lebt, in allen seinen Handlungen rasch und mit Hast zu Werke geht. Dies ist der Charakter des Franzosen, und diesen muss er auch in seine Musik übertragen. Anders verhält es sich mit dem Deutschen und Italiener: ihr in sich selbst gekehrter, tiefsinniger Charakter, für den die Aussendinge nur mittelbar existiren, macht sie jener äusseren, quantitativen Eile unfähig, wogegen sie jedoch den von innen aufgefassten Gegenstand mit desto qualitativerem Feuer und desto grösserer Lebendigkeit sich zu eigen zu machen streben. Aus diesem Grunde müssen der Deutsche und Italiener auch desto grössere Langsamkeit in ihren musikal. Vortrag übertragen. Uebrigens leugnen wir, dass, wie wol hin und wieder von Schriftstellern, unter andern von dem verstorbenen Reichardt, ist behauptet worden, die Geschwindigkeit des Tempos nach Süden hin zunehme, sich hingegen nach dem Norden vermindere: das Klima hat, unserer Ueberzeugung nach, nicht den allergeringsten Einfluss auf das Tempo. Frankreich allein unterscheidet sich in demselben von den Deutschen und Italienern, bey welchen beyden es sich etwa in demselben Verhältnisse befindet. Doch wollen wir nicht in Abrede seyn, dass die Mode auch hier ihren verderblichen Einfluss auszuüben beginne, und dass das Tempo in Deutschland und Italien seit den letzten zwanzig Jahren bedeutend geschwinder geworden sey. Es bedarf übrigens nicht weiter angemerkt zu werden, dass sich auch das italien. Theater zu Paris, durch die Gewohnheit des Landes verführt, ein geschwinderes Tempo zu eigen gemacht hat, als es ursprünglich dem Charakter der ital. Musik angemessen ist.

Was die Höhe oder Tiefe der Stimmung in Frankreich, oder vielmehr in Paris, anbetrifft; so ist diese, wie sich von selbst versteht, gänzlich auf den übrigen Charakter der französ. Tonkunst begründet. Schon oben haben wir angemerkt, dass die Franzosen eine grössere Höhe der Stimme besitzen, als die übrigen europäis. Völker; auch die Gründe dieser Eigenheit angegeben. Dieselben Gründe sind auch für die hohe Stimmung der Instrumente in Paris vorhanden: das moralische

Digitized by Google

Bestreben des französ. Charakters, immer nur extensiv nach aussen, und nie intensiv nach innen zu wirken, bestimmt dieselben, auch physisch, mit der Stimmung ihrer Kehle sowol, wie mit derjenigen ihrer Instrumente, immer mehr in die Höhe zu gehen. Es ist erwiesen, dass die Stimmung der drey grossen Orchester zu Paris mehr als einen halben Ton höher ist, als die höchste in Deutschland und Italien. Die blossen Instrumental-Orchester, wo nicht gesungen wird, wie, z. B., die Tanz-Orchester, deren es einige vortreffliche giebt, stimmen noch höher. Hiervon ist jedoch das Orchester des italien. Theaters ausgenommen, wo besonders Mad. Catalani, bey dem so sehr beschränkten Umfange ihrer Stimme, eine niedrigere Stimmung erhalten hat, als wir sie irgendwo anders gefunden haben.

Fügen wir endlich noch einige Worte über die grosse königl. Musikschule hinzu, die ehemals unter dem Namen *Conservatoire* einen Ruf in Europa erhalten hat, der von der einen Seite übertrieben, von der andern jedoch noch unter dem wirklichen Verdienste dessen, was dort geleistet worden, gewesen ist. Wir werden diesen scheinbaren Widerspruch sogleich erklären.

Wenn wir erwägen, das die Franzosen in Folge ihres Nationalcharakters, der sie das Materiell-Vielfache mit dem möglichsten mittelbaren Scharfsinne aufzufassen geschickt macht, für alle jene Beschäftigungen, die wir *moralische Handgriffe* nennen möchten, vielleicht grössere Anlagen besitzen, als irgend ein Volk des Erdbodens; so wird uns deutlich werden, dass ihnen diese Anlagen ebenfalls in allem, was das äussere, mechanische Treiben der Künste anbetrifft, zu vortrefflichen Führern dienen müsse. Davon giebt das pariser Musikconservatorium den auffallendsten Beweis. Wir haben uns mehr als einmal durch unsere eigene Erfahrung davon überzeugt, dass alles, was zur mechanischen Erlernung der Musik, der Composition sowol, als der Instrumental- und Vocalausführung, gehört, in dieser Anstalt auf die zweckmässigste und kürzeste Weise, die nur ersonnen werden dürfte, gelehrt werde. Wir wollen zwey Hauptgegenstände des musikal. Unterrichts, den Takt und das Notenlesen, z. B. anführen: es ist unmöglich, dass man beydes in Deutschland und Italien in grösserer Vollkommenheit und unter sichrerer Erreichung des Zwecks vortrage. Wir haben junge Leute beyderley Geschlechts gesehen, die nach kaum sechsmonatlichem Unterrichte die schwersten chromatischen Intervalle mit bewunderswürdiger Sicherheit anzugeben wussten. Aber eben aus der Art und Weise, wie daselbst der Singunterricht getriebe nwird, ergiebt sich die zum blos Mechanischen sich übermässig hinneigende Tendenz des Conservatoriums. So wird daselbst auf das langsame Solfeggio der diatonischen Leiter in stets langsamen Noten, als das einzige Mittel zur ästhetischen Ausbildung der Stimme, entweder gar keine, oder doch so höchst wenige Mühe verwandt, dass davon gar keine Rede seyn kann; alles beschränkt sich daselbst auf verstandesgemässe, und nicht mit dem bewusstlosen Genie geahnete Auffassung der Tonverhältnisse in mathematischer Hinsicht. Um diesen Endzweck zu erreichen, wird so geschwind als möglich zum Vortrage der Intervalle geschritten und mit diesen bis in's Infinitum fortgefahren. Nach diesem Maassstabe wird auch der Unterricht der übrigen Zweige der Musikkunst daselbst betrieben, besonders in der Composition, wo der theoretisch-mathematische Theil über den artistisch-ästhetischen bey weitem den Sieg davon trägt.

Paris.

G. L. P. Sievers.

Nachrichten.

Wien. Beschluss aus der 17ten Nummer.

Der 25ste war einer der musikreichsten Tage in den Annalen Wiens, denn es fanden nicht weniger als *fünf* öffentliche, nebst mehren Privatmusiken statt. In der Mittagsstunde wurde im k. k. grossen Redoutensaale das 4te Gesellschaft-Concert gegeben. Die recht präcis ausgeführte Symphonie von Jos. Haydn, in Es, welche mit dem Paukenwirbel beginnt, machte den Anfang. Dann folgte eine etwas langweilige Arie mit Chor aus *Ginevra di Scozia* von S. Mayr. Eine Phantasie und Polonoise für Pianoforte und Orchester, comp. von Freyherrn von Krufft, und sehr brav gespielt von Fräulein Hohenadel, ermüdete nicht minder durch die ungebührliche Länge. Den Beschluss machte eine Cantate: Klopstocks *Frühlingsfeyer*, in Musik gesetzt von Hrn. Abbé Max. Stadler, welche zwar einzelne Schönheiten und mehre vorzügliche, ganz gelungene Stellen enthält, im Ganzen aber hinter

Digitized by Google

der poëtischen Grösse des Gedichtes weit zurück bleibt und mit des Componisten trefflichem Oratorium, *Jerusalems Befreyung*, gar nicht verglichen werden kann. — Abends war in 3 Schauspielhäusern Concert. Das im Theater an der Wien, zum Besten des Hospitals der barmherzigen Brüder, hatte folgenden, grösstentheils nicht eben interessanten Inhalt: 1. Ouverture aus *Sophonisbe* von Pär. 2. Declamation. 3. Arie von Weigl aus *l'amor marinaro*, gesungen von Mad. Campi. 4. Tableau. 5. Variationen für die Hoboe, gesp. mit wahrer Virtuosität von Hrn. Vorreith. 6. Quartett aus *Sophonisbe*, vorgetragen von Mad. Campi und Hönig, und den Hrn. Radicchi und Forti. 7. Ouverture aus *Hadrian* von Méhul. 8. Tableau. 9. Sextett von Anton Eberl; das Pianoforte gesp. von einem eilfjährigen Knaben, Ferdinand Stegmayer, und begleitet von den Orchester-Mitgliedern. 10. Duett aus *I solitari* von Weigl, gesung. von Mad. Hönig und Hrn. Forti. 11. Declamation. 12. Tableau. — Der Schauspieler, Hr. Einweg, gab im leopoldstädter Theater zu seinem Benefice: 1. Ouverture; (ist zu sagen: das erste Allegro einer krommerschen Symphonie.) 2. Variationen für die Flöte von Bayr, recht bemitleidenswerth vorgetragen von einem jungen Hrn. Ziegelhauser. 3. Quartett von Chérubini, gesungen von Mad. Platzer und den Hrn. Blacho, Pfeiffer, und Anton Schuster. 4. Arie von Sim. Mayr (Mad. Platzer.) 5. Eine andere, von Mozart, (Hr. Pfeiffer.) 6. Ein Quodlibet-Duett, vorgetragen von Dem. Kiker und Hrn. Carl Schikaneder. Endlich, noch eine Ouverture (wollte sagen: das Finale obiger Symphonie,) nebst mehren Declamationen und mimischen Darstellungen. — Im Theater an der Josephstadt suchte der Musikdir., Hr. Merk, durch nachstehenden Speisezettel Polyhymniens Verehrer zu locken. 1. Grosse Symphonie von Mozart; (der erste Satz von der, aus C dur.) 2. Violin-Conc. von Kreutzer, gespielt, (aber wie?) von einem Hrn. von Mayer. (Auch nur das erste Allegro.) 3. Aria alla Polacca, ganz erträglich gesungen von einer Anfängerin, Antonie Ehrlich. 4. Declamat. 5. Adagio und Rondo für das Klappenhorn, gesetzt von Hrn. Roser, mit Beyfall und vieler Kunstfertigkeit vorgetragen von Hrn. Jos. Weidinger. 6. Neues Pianoforte-Rondo, compon. und gesp. von Hrn. Bensl. Gefiel, und das mit Recht. 7. Tongemälde: *Die Zerstörung der Raubstadt Algier, und die Verbrennung der Flotte*, von Ferd. Kauer. Das war der Punkt! und auf den Knall-Effect berechnet! 8. Ouverture von Mozart. Blieb aus. Dafür wurde das erste Stück des rode'schen Violin-Concerts in E moll von einem Dilettanten — das weiss der Himmel! recht jämmerlich herunter gekratzt. 9. Declamation. 10. Adagio und Polonoise für das Violoncell von B. Romberg, gesp. von Hrn. Anton Schmidt, dem, ausser einer reinen Intonirung, noch einige erhebliche Kleinigkeiten fehlen! 11. Aria buffa mit obligat. berchtesgadner Instrumenten (?) Wurde von Hrn. Neubruck — nicht gesungen. 12. Declamation wurde *nicht* declamirt, 13. Arie aus *Ariadne auf Naxos*, ebenfalls *nicht* gesungen. 14. Guitarre-Variationen von Giuliani, womit die kleine Bolzmann uns recht angenehm unterhielt und befriedigte. 15. Mayseders Polonoise. Statt dieser regalirte Hr. v. Mayer die versammleten Kunstfreunde mit dem Rondeau des ersten kreuzerschen Concerts, welches er recht normalmässig ableyerte. 16. Als Finale: „ein türkisches Rondo für das volle Orchester; nebst einem Transparent, den Gönnern der Musik zur schuldigen Danksagung geweiht." Zu diesem Schlussstück extemporirten die Gönner im Parterre ein freyes Accompagnement mit ihren Stöcken, und vermehrten somit noch das ohnehin nicht gesparte Fortissimo. Indessen: „Klimpern gehört zum Handwerk!" Hr. Merk hatte richtig speculirt, und wahrlich die Rechnung nicht ohne Wirth gemacht. — Auch im Saale *zum Sperl*, in der Leopoldstadt, gab der Kapellm. des Regiments Deutschmeister, Hr. Mart. Scholl, eine Abendunterhaltung, wobey verarbeitet wurde: 1. Eine Janitscharen-Ouverture. 2. Conc. in E minor für das Violoncell von B. Romberg, worin sich Hr. Jos. Scholl als einen geübten Spieler bewährte. 3. Phantasie für Violin und Clarinette, vorgetragen von den Hrn. Pamer und Nowak. *Transeat cum caeteris.* 4. Steibelts Pianoforte-Phantasie: *die Zerstörung von Moskwa*, für das ganze Orchester arrangirt von G. Heidenreich. 5 und 6. Ouverture und beliebte Stücke aus der Oper, *Tancredi*, auf türkische Musik gesetzt(!) 7. *Die Schlacht bey Aspern*; ein Ton-Gemälde von Jos. Heidenreich. Recht gut für das, was es seyn soll; und wohlberechnet in der Wirkung. Ref. liebt aber sein Gehör über die Massen, und kann ein- für allemal diesem polternden Spectakel keinen Geschmack abgewinnen. — Am 30sten und 31sten gab die

Digitized by Google

hiesige Tonkünstler-Gesellschaft ihre jährlichen Akademien zum Besten ihrer Wittwen und Waisen. Sie führte diesmal Beethovens grosse Symphonie in A dur, und sein Oratorium, *Christus am Oelberg* auf, aber nicht mit jener Vollendung, wie wir sonst diese Werke zu hören gewohnt — oder, wie man auch sagen könnte: verwöhnt sind. — Am 30sten war eine „musikalisch-declamatorisch-mimisch-plastische Abendunterhaltung" im josephstädter Theater, wobey folgende Seltenheiten producirt wurden: 1. Ouverture von Gyrowetz aus dem *Augenarzt*. 2. Declamation. 3. Violinconc. von Rode, gesp. von Hrn. Petter. 4. Tableau. 5. Declamation. 6. Guitarre-Variationen von Giuliani, vorgetragen von Hrn. Firtsch. 7. Duett aus *Tancredi*, ges. von den Dem. Ant. Müllner und Therese Wittmann. 8. Polonoise für das Orchester von Hrn. Roser. 9. Ouverture aus der Oper, *die Ochsenhaut*, von Hrn. Roser. 10. Declamation. 11. Polonoise für das Pianoforte mit Quartett-Begleitung, gesp. von Hrn. Pensel. 12. Declamation. 13. Tableau. 14. Andante und Polonoise (war für heute bereits die dritte Polonoise.) für die Klappentrompete und das Klappenwaldhorn, von Hrn. Roser; vorgetragen von den Hrn. Weidinger, Vater und Sohn. 15. Bass-Arie, ges. von Hrn. Grosswald. 16. Tableau. 17. Schluss-Symphonie. — So weit der Anschlagzettel; wie es eigentlich damit gehalten wurde, ist Ref. unbekannt, da derselbe verhindert war, an dieser wohlbesetzten Tafel sich zu erlustigen.

Auch für die *Kammermusik* ist in dieser fruchtbaren, seegensreichen Zeit viel gethan worden. Quartett-Musiken gab es in Hülle und Fülle, so dass Einem zuweilen wirklich bange wurde, wie man es anzustellen habe, um von Allem zu geniessen. Nur Einiges, und zwar das Vorzüglichste davon! — Hr. Emanuel Förster, der hochbejahrte, in der Kunst aber noch jugendliche Tonsetzer und treffliche Lehrer, gab sechs hintereinanderfolgende Donnerstage im Hotel zum römisch. Kaiser Mittags-Unterhaltungen, wobey er jedesmal zwey ganz neue Quartetten von seiner Composition producirte, die im Durchschnitt alle, mehr oder weniger, ihrem Verf. Ehre machten, und zwischen welchen gewöhnlich sich seine hoffnungsvolle Tochter, Eleonore, auf dem Pianoforte hören liess. — Eben daselbst gab ein Hr., Namens Krikel, am 2ten ein Guitarre-Concert, wobey er die wenigen Zuhörer mit zwey Potpourri — einem aus eigener Fabrik — auf das grausamste folterte. Sehr unbefriedigend wurde Beethovens Septett ausgeführt; ein Glück für diesen Dilettanten-Klubb, dass der Componist nicht zugegen war! Das Beste war eine Arie aus *Sargines*, durch deren schönen Vortrag uns Dem. Klieber für alles erlittene Ungemach zu entschädigen suchte. — An eben diesem Tage gab Hr. Böhm bey dem humanen Kunstfreund, Hrn. v. Zizius, eine Abendunterhaltung, wobey er selbst ein Quartett von Jos. Haydn, Variationen von Polledro, und eine neue, selbst compon. Polonoise zur allgemeinen Zufriedenheit vortrug. Ausser dem sang Dem. Wranitzky eine Cavatine, und einen Boleros von Blangini, ganz vortrefflich, so wie Hr. Moscheles in seinem Pianoforte-Potpourri, welchen Hr. Merk mit dem Violoncell begleitete, nichts zu wünschen übrig liess. — Noch liessen sich im Saale zum römischen Kaiser hören: Am 25sten: Hr. Rüttinger, 2ter Klarinettist im k. k. Theater an der Wien; wobey vorkam: 1. Mozarts Quintett für Pianoforte, Klarinette, Hoboe, Horn und Fagott. 2. Declamation. 3. Harfen-Polonoise, gesp. von Hrn. Katschirek. 4. Arie aus *Federica ed Adolfo*, ges. von Fräulein Linhart. 5. Sonate für Pianoforte und Horn. 6. Adagio und Variationen für das Bassethorn, vorgetragen vom Concertgeber. Der 12jährige Sohn desselben, der in zwey Stücken die Pianoforte-Stimme ausführte, scheint Anlagen zu besitzen. — Das Concert des Hrn. Weiss — am 26sten, enthielt: 1. Ein neues, von ihm verfasstes Quartett — 2. neue, von Hrn. Böhm trefflich gespielte Violin-Variationen. 3. Den beliebten Boleros, ges. von Dem. Wranitzky. 4. Das schöne Trio für Flöte, Hoboe und Trompete, wovon jüngst ehrenvoll gesprochen wurde, unverbesserlich gegeben von den Gebrüd. Khayll. Das erste Quartett enthält viele überraschende und lobenswerthe Sätze; dennoch können wir den Wunsch nicht bergen, dass der geschätzte Componist sich doch in Zukunft kürzer fassen, dass er dies ängstliche Haschen nach Originalität, dies auffallende Nachtreten in Beethovens Fusstapfen, zu seinem eigenen Besten unterlassen möge. Es ist dies der wohlgemeynte Rath seiner zahlreichen Freunde. — Der pensionirte fürstl. esterhazische Kammermusicus, Hornik, gab am 28sten: 1. Boieldieu's Ouverture aus *Jean de Paris*. 2. Klarinett-Conc. von Cartellieri, gesp. vom Concertgeber. 3. Declamat. 4. Arie von Hummel, gesungen von Car.

Digitized by Google

Hornik, mit obligater Klarinette begleitet von ihrem Vater. 5. Pianoforte-Conc. von Ries, vorgetragen von dem jungen Franz Stauffer. 6. Duett von Farinelli, ges. von Carol. und Johan. Hornik. Hr. Hornik muss zwar gegenwärtig auf den Titel eines ausgezeichneten Virtuosen verzichten, liess uns jedoch hier und da achtungwürdige Rudera erblicken. Der Gesang der beyden Schwestern war beyfallswerth; so wie der kleine Stauffer die erhaltene Aufmunterung vollkommen verdiente. — In Pechatschecks Concerte am 30sten hörten wir: 1. Ein neues Quartett von seiner Composition. 2. Concertant-Variationen für Violine und Pianoforte, von J. P. Pixis, gesp. von demselben und dem Concertgeber. 3. Arie, ges. von Fräulein Linhard. 4. Neue Polonoise von Pechatscheck. Diesmal hat sich dieser wackere Künstler selbst übertroffen; er besiegte mit einer fast beyspiellosen Leichtigkeit die ungeheuersten Schwierigkeiten, die gefährlichsten Wagstücke, und entzückte alle Anwesende durch die Sicherheit und Reinheit seines kraftvollen Vortrages. Auch in seinen Compositionen musste man bemerken, er scheine nun auch die Theorie der Setzkunst ernstlich zu studiren und sich nach den besten Mustern zu bilden. Das erste Quartett giebt erfreuliche Proben davon, und die Menuet desselben musste auf einstimmiges Verlangen wiederholt werden. Nicht minder gebührt den Variationen des Hrn. Pixis und seinem soliden Klavierspiel die rühmlichste Erwähnung. — Nächstens werden wir die anwesenden Fremden, Hrn. Boklet aus Prag auf der Violine, und Hrn. Arnold aus Frankfurt auf dem Pianoforte, zu hören bekommen.

Frankfurt a. Mayn. Das erste Concert im März gab der blinde Violinspieler, Franz von Conradi, aus München, der mit seiner Kunst sich und mehre Familienglieder ernährt. Er fand die verdiente Unterstützung, und zeigte viel Geschicklichkeit auf der Violin in einem Concertino von Fränzel und einem Rondo von Kreutzer. Auch hatte er sich selbst Variat. für das Flageolet erfunden, die er recht gut blies. — Am 17ten März gab Hr. Baumgärtner, Klarinettist am hiesigen National-Theater, Concert. Von der angekündigten mozartschen Symphonie aus D dur bekamen wir auch diesmal nur das erste Allegro zu hören. Hr. Höfler und Hr. Siebert sangen ein Duett von Weigl, mit verdientem Beyfall. Hr. Baumgärtner trug ein Klarinetconc. von Winter vor, das nur aus einem Adagio und Variat. sehr gewöhnlicher Art bestand, und zeigte sich als geübten und besonnenen Spieler, fand auch angemessenen Beyfall. Hr. Baldenecker spielte ein schönes Violinconc. vom Hrn. Concertm. Hoffmann, recht gut; Hr. Siebert sang ein Lied — oder des etwas — das er sich selbst mit der Guitarre begleitete, entsprach aber den gerechten Forderungen nicht. Die *Schifferin*, von Tiedge, wurde von Dem. Lindner gesprochen, und zum Beschluss sangen Mad. Hofmann, Dem. Friedel und Hr. Krönner ein Terzett von Pär. — Einen vorzüglich angenehmen Genuss gewährte uns das Conc. des Hrn. Aloys Schmitt am 24sten März. Leider auch diesmal nur das erste Allegro einer mozart. Symphonie fing es an, und wurde trefflich vorgetragen. Hr. Schelble sang eine Polonoise von Weigl, angemessen. Hr. Al. Schmitt spielte das Klavierconcert aus C moll von Beethoven und befriedigte die strengsten Forderungen. Die Composition ist bekanntlich eine der besten dieses Meisters; man schien sie aber hier, auf einmaliges Hören, nicht ganz und vollständig geniessen zu können. Die 2te Abtheilung fing man an mit dem Schlusssatz jener mozart. Symphonie. Hr. Fürstenau, Sohn, blies Variat. für die Flöte, von seinem Hrn. Vater comp., ganz vortrefflich und mit einstimmigstem Beyfall. Hr. Weidner trug *die Kraniche des Ibycus* von Schiller vor. Er weiss den Schauspieler vom Declamator weislich zu unterscheiden; und da ist ihm gerechter Beyfall immer gewiss. Zum Beschluss spielte Hr. A. Schmitt allein eine Art Phantasie auf dem Pianoforte, an welche sich Variat. über ein Lied anschlossen, die mitunter schön und voll der ausgesuchtesten Schwierigkeiten für den Spieler waren, welche sämmtlich nicht nur durchaus untadelhaft überwunden, sondern auch leicht und wohlgefällig vorgetragen wurden. Er bewährte sich als ausgezeichneten, wahren Virtuosen, im vollständigen Sinne des Wortes, und wurde auch von dem zahlreichen, angesehenen Auditorium dafür anerkannt. — Am Charfreytage wurde im Schauspielhause zum Vortheil des Hrn. C. J. Schmitt, Musikdirectors beym hiesigen Theater, mit einem Orchester von 200 Personen aufgeführt: die *Schöpfung* von Jos. Haydn, und die *Schlacht bey Vittoria* von Beethoven. Da Hr. Schmitt leider noch durch Krankheit gehindert

Digitized by Google

war, Theil zu nehmen, so wurde das Ganze vom Hrn. Concertm. Hoffmann zweckmässig dirigirt. Auch unsere Sängerinnen: Graff, Urspruch und Hoffmann, waren durch Kränklichkeit gehindert zu singen: sie waren aber genügend ersetzt durch die Dem. Friedel, Wagner und Annberg, was um so achtbarer ist, da sie ohne viele Vorbereitungen und Proben sangen. Weniger befriedigend fand man die männlichen Solostimmen, obgleich dieselben gepriesenen Sängern übertragen waren, (den Hrn. Schelble, Siebert und Höfler.) Die Chöre gingen alle genau. Das zahlreiche Orchester spielte brav und meistens trefflich. Die herrlichen Chöre schienen oft ganz ungewöhnlich zu ergreifen. Wohl verdient auch bemerkt zu werden, was vielleicht von vielen übersehen ward, dass Hr. Hoffmann fast durchaus gemessenes Zeitmaass, oftmals gemässigter als hier gewöhnlich, gewählt hatte, welches der Würde des Werkes und dem Styl der Composition angemessener, und darum von besserer Wirkung war. Weniger genügend fand man die originelle Schlachtenmalerey Beethovens von Seiten der Ausführung. Es ist dies Stück wol auch eins der schwierigsten für ein gemischtes Orchester, und wenn dies nicht durch nöthige Proben genugsam vorbereitet wird, eine in ihrer Art vollendete Ausführung vielleicht unmöglich. Die diesmal zahlreichen Dilettanten, welche mit Proben nicht viel incommodirt seyn wollen, verdarben gar Manches, was unser eigentliches Orchester allerdings trefflich zu geben vermochte. Dennoch bezeigte das Auditorium vielen Beyfall. — Am ersten Ostertage gaben die Hrn. Gebrüd. Heroux Concert. 1. Ouvert. aus der *Zauberflöte*, von einem möglichst vollständigen Orchester in wahrer Vollkommenheit ausgeführt. 2. Scene und Arie von Paer, ges. von Dem. Eilking. Diese junge Sängerin besitzt eine ausnehmend schöne, umfangreiche Brustimme, mit welcher sie gewiss eine vorzügliche Sängerin wird, wenn erst Kunst, Uebung und Erfahrung ihr zu Theil geworden seyn werden. 3. Violinconc., vorgetragen von Hrn. Carl H. Furchtsamkeit hinderte den sehr geschickten Spieler, alles nach Wunsch vorzutragen; doch wurde sein Gutes mit Beyfall anerkannt. 4. Declamation. 5. Polonoise für die Flöte, trefflich vorgetragen von Hrn. Fürstenau, Sohn. 6. Arie mit obligater Violin aus *Griselda* von Paer, ges. von Dem. Friedel. Auch von dieser jungen Sängerin gilt, was oben von Dem. Eilking gesagt ist. 7. Declamat. 8. Phantasie und Variationen für die Violine, gesetzt und vorgetragen von Hrn. Franz Heroux, Sohn. Aus dieser ersten Arbeit des jungen Künstlers war wenigstens zu sehen, dass er für verschiedene Instrumente, und vortheilhaft für das seinige zu schreiben weiss; bey weiterm Studium verspricht er einen guten Componisten. Er spielte auch, wie gewöhnlich, ganz unverzagt und genügend, mit vielem Beyfall des zahlreichen Auditoriums. 9. Ouvert. aus dem *ländlichen Feste* von Boyeldieu. — Einem, den 9ten Apr. von dem ausgezeichneten Flötenspieler, Hrn. Raphael Dressler aus Wien, gegebenen Conc. konnte Ref. nicht beywohnen.

Kurze Anzeige.

Variations pour le Pianoforte — — par Charlotte Veltheim. Brunswick, en commiss. chez Lucius.

Die Componistin, ein junger Zweig einer, verschiedenen Künsten verwandten Familie, hat vor etwa einem Jahre Lieder herausgegeben, von denen einige Beyfall gefunden haben. Einigen dieser Variationen lässt sich dasselbe versprechen. Nach einem einleitenden Adagio folgt das schöne Thema von Zumsteeg; nach sieben Var., deren 1ste, 5te und 7te die vorzüglichsten seyn möchten, und sich selbst durch lobenswürdige Führung der Mittelstimmen auszeichnen, kehrt ein Theil jenes Adagio zurück, und an ihn schliesst sich ein, vier Seiten langes Allegro, gewissermassen wieder das Thema variirend. Gegen dies letzte liesse sich Mehres einwenden. Man kann es aber blos als ein höfliches „*Plaudite*“ einer jungen Klavierspielerin betrachten: und da wollen die Einwendungen nicht aus der Feder, vorausgesetzt, Dem. V. betrachtet es auch nur als solch einen unschuldig einladenden Abgang. Dass die oben ausgehobenen Variat. recht gut geschrieben sind, wiederholen wir mit Vergnügen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7ten May. **N°. 19.** 1817.

Recension.

Anleitung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln, für Orgelspieler und alle diejenigen, welche bey Erbauung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interessirt sind. Von Joh. Christ. Wolfram, Organisten zu Goldbach, bey Gotha. Mit 2 Kupfern. Gotha, bey Carl Steudel 1815. XX. und 363 S. (20 Gr.)

Der deutschen Literatur ist es zwar nicht zu Theil worden, im Fache der Orgelbaukunst mit einem *Don Bedos de Celles* prangen zu können: doch darf Deutschland sich einer Menge Schriften von mässigerm Umfange über diesen Gegenstand rühmen, wie keine andere Nation sie aufzuweisen hat. Die Mehrzahl derselben findet man verzeichnet in *Forkel's allgem. Literatur der Musik*, S. 153, 257 und 331, und in Schlimbach's (in der *Allgem. Mus. Zeit.* IV. 58 mit gebührendem Beyfall angezeigter) Schrift *über die Structur* etc. *der Orgel*, S. XXI u. f. Gleichwol kann man nicht sagen, dass das kostbare Werk des *Don Bedos* (eine der vorzüglichsten Abtheilungen der *Arts mécaniques, Par. fol.*) durch die seitdem erschienenen deutschen Schriften erschöpft wäre. Nachdem Prof. Halle zu Berlin bereits im 5ten Bande der „*Werkstäte der Künste*" die Kunst des Orgelbaues auf 8 Bogen gelehret hatte, fand er sich, nach Erscheinung des allumfassenden französ. Werks, dessen Verfasser schon früher durch Agricola bekannt geworden war, (S. Adlung's *Mus. mechan.* Th. I. S. 287), im Jahre 1789 bewogen, den 6ten Band seines gedachten Werks mit einem Auszug aus *Don Bedos*, unter dem Titel eines Nachtrags zum Orgelbauer, auf 196 Quartseiten auszustatten. Dieser Auszug verdient nun freylich nicht, in Orgelschulen etc., wie es leider geschehen ist, nochmals ausgezogen zu werden; aber, abgesehen von der für uns ungeniessbaren, franz. Dispositionslehre *), möchte wol jedem *Orgelbauer* die vorsichtige Benutzung der halle'schen Abkürzung, so verworren sie scheinen mag, anzurathen seyn. Für die *Organisten* wäre aus dem franz. Original (welches seit Halle von keinem deutschen Schriftsteller weiter benutzt worden ist,) selbst noch manche Ausbeute zu holen; z. B., unter andern, *die Tontafel*, welche anzeigt, was für ein Ton auf jedweder Taste bey einem jeden Register erklinge. In der beyfolgenden Reduction dieser Tafel, sowol in Buchstaben als in Noten **) scheint dieses deutlicher einzuleuchten, als auf den 13 bis 14 linigen Notensystemen des *Don Bedos*. Auch im letzten, den Spieluhren und Leyerorgeln

*) Die französischen Orgeln verlangen, zufolge ihrer Einrichtung, eine ganz eigenthümliche Spielart. Im Hauptmanuale grosser Orgeln befinden sich die tiefsten Bässe, zuweilen mehre 32füssige Stimmen; im Pedal hingegen ist manchmal kaum Ein 16füssiges Register; sie haben überall viele, aber meistens gute Rohrwerke, die oft, wie die Principale und die Gedackten, mehrfach im Einklange vorkommen: aber manche Gattungen unserer Flötenwerke fehlen gänzlich. Für die Cornets sind ganz eigene Klaviere vorhanden, daher 4 bis 5 Manuale eben nicht selten sind. — Die Engländer, zwar besser bekannt mit der Construction, der in Deutschland gebräuchlichen Pfeifenwerke, haben dagegen selten Pedale, lieben (vielleicht eben deswegen?) halbirte Register, führen oft die Manuale von *D* bis $\overline{\overline{\overline{d}}}$ (*s. the Elements of Musik by Will. Tansur. Book III. page* 75 78), und tadeln unsere grossen, reichbesetzten Orgeln wegen der (wirklich nicht zu leugnenden) Schwierigkeit, eine vollkommen reine Stimmung in so vielen Klangreihen herzustellen und zu erhalten.

**) Siehe Beylage A und B.

Digitized by Google

gewidmeten Bande, finden sich über die musikalische Zeichenlehre mehre seltene Aufschlüsse.

Die neue, zunächst für Orgelspieler bestimmte Schrift des Hrn. Wolfram giebt Rec. Veranlassung, eine, der Wichtigkeit des Gegenstandes entsprechende Prüfung einiger den Orgelbau betreffenden Hauptpunkte vorzunehmen, und selbst zur nähern Erkenntnis des Orgelwesens ein Scherflein beyzutragen.

Die Geschichte der Orgel wird durch die Vieldeutigkeit des Worts, *Organum*, in früheren Zeiten, so mit Dunkel umhüllt, dass die sorgfältigsten Nachforschungen in den bis jetzt zugänglichen Quellen wenig Aufklärung hoffen lassen. Das *dudelsackartige* Pfeifenwerk, welches das *Organum* der Alten ausmachte, auch allerdings die erste, rohe Idee unserer Orgeln, und selbst die ersten Anfänge der Harmonie enthielt, lässt sich in den wenigen Schriftstellern, die desselben im ersten halben Jahrtausend unserer Zeitrechnung erwähnen, so leicht zu einer Art Orgel in unserm Sinne erklären, dass es in der That verzeihlich ist, diesem künstlichsten aller Instrumente ein höheres Alter beyzumessen, als geschichtlich bewiesen werden kann.

In Herzogs elsassischer Chronik liest man freylich, dass im Jahr 1298 die Orgel in dem strassburger Münster mit verbrannt sey; aber ohne dass man von der Beschaffenheit dieses Werks etwas Näheres erführe. *Don Bedos* glaubt sogar, die Orgel, um welche Papst *Johannes VIII.* (zwischen 872-882) den Bischof zu Freysingen bittet, („*Ut optimum organum cum artifice, qui hoc moderari et facere possit, mittat*,“) sey schon ein Instrument von jetziger Art und Kunst gewesen. Mit zuverlässiger Jahrzahl ist vor dem Jahre 1361 wenigstens in Deutschland nicht leicht eine Orgel bekannt; und wie die Orgel zu Halberstadt nicht etwa im Jahre 1361, sondern nach einer 134 Jahre später erfolgten Renovation beschaffen gewesen sey, hat *M. Praetorius* (*Syntagm. II.* S. 96) sorgfältig beschrieben, auch in der *Sciagraphia*, *Tab. XXIV-XXVI*, so wie ein paar andere Orgelclaviaturen aus Braunschweig vom Jahre 1456, *Tab. XXVII. XXVIII.*, und die von Magdeburg mit faustbreiten Tasten, *Tab. XXXV.*, abgebildet.

Wenn übrigens die Erfindung der Orgel selbst nicht Deutschland angehören sollte, — wofür sich indessen achtenswerthe Beweise darbieten, — so sind es doch ganz unbezweifelt Deutsche, denen die Orgel ganz wesentliche Verbesserungen verdankt. Unser sind die Erfindungen des Pedals, (mit den Knien hat man ehedem auch zu spielen versucht; *Praetor. Synt. II.* S. 99) der Stimmenabsonderung in Register, der Schleifladen *), der grossen Blasebälge, der Windwage und der erst dadurch bewerkstelligten Gleichheit des Windes; und es ist gewiss, dass die Deutschen überhaupt ihre besten Orgelwerke gegen die besten Orgeln der Ausländer nicht vertauschen würden **). Ob wir auf das Simplifications-System, das ebenfalls deutschen Ursprungs ist, stolz seyn dürfen, wollen wir dahin gestellt seyn lassen. Nur so viel kann hier bemerkt werden, dass einestheils Voglers sogenannte Verbesserungen nicht unter die Geheimnisse gehören, wie Hr. *Wolfram* S. 2 u. 29 glaubt; (als solche hat sie der sel. Abt wahrlich nicht behandelt!) anderntheils verdient die, dem voglerschen System ausschliesslich eigene Anwendung der weit tiefer, als bisher gewöhnlichen *gedeckten* Quinten- und Terzen- (eigentlich Decimen-) Register, so wie die doppelte Benutzung der getheilten Bass- und Discantladen für das Pedal — allerdings die Prüfung denkender

*) In der *Encycl. method. (Arts et metiers. Instr. de Musique. VI.)* heisst es zwar: *Le prémier registre (*hier muss die Schleiflade gemeynt seyn. Vergl. *Praetor. Synt. II.* 108*) fut imaginé par Timothée facteur d'orgue hollandois vers* 1615. Aber die Schleifladen sind offenbar älter, und Timotheus war wol ein Würzburger.

**) Die Franzosen loben mit Recht ihren *le Fèvre* und *Cliquot;* die Italiener ihren *Cellini*, *Blasi*, *Antegnati*, *Todini*, *Prati* und *Testa;* die Schweizer ihren *Bossard;* die Engländer ihren *Loosemore*, *Dallum* und *Cherckenwell.* Aber zu Deutschlands Ruhme lebten *Bartold*, *Compenius*, *Förner*, *Dropa*, *Arp Schnitker*, *Casparini*, *Trost*, *Contius*, *Müller*, der die harlemer Orgel verfertigte, *Gabler*, *Mosengel*, *Röder* und *Engler*, *Wagner* und *Rhode*, *Schröter* und *Volkland*, *Scheibe* und *Schweinfleisch*, *Friderici*, *Stein*, *G. Trampeli*, u. A. Doch wozu so viele Namen? *Silbermann* und *Hildebrand* wären allein zureichend, den Neid des Auslandes zu erregen, wenn diesem das Bedürfnis *deutscher Orgelspielkunst* fühlbar wäre. Auch *Hess* (gest. zu Dachwig 1810) hat in seinen, weniger durch Grösse als Güte ausgezeichneten Orgeln ehrende Denkmäler deutscher Kunst hinterlassen (S. Wolfram S. 30-43).

Digitized by Google

Orgelbauer. Hingegen wird die Unterbrechung der tiefern Register in den Manualbass-Tasten, so wie aller kleinen Stimmen in den höhern Discanttönen, ferner die vielfache Benennung eines und desselben Registers in den verschiedenen Octaven, und nach der verschiedenen Art der Benutzung, auch die den englischen Orgeln abgeborgte, und nichts weniger als bequeme Halbirung aller Stimmen, schwerlich allgemeinen Eingang finden. Die Absonderung einzelner Manualstimmen fürs Pedal verstanden schon *Trost*, *Scheibe*, und viele andere Orgelbauer früherer Zeit; diese verfuhren auch wol der Natur gemässer, indem sie die Discantreihen (in den Mixturen) vermehrten, als *Vogler* mit seiner „pyramidenförmigen Zuspitzung."

Woher die Nachricht stamme, dass, wie Hr. Wolfram S. 28 meynt, *Werkmeister* der Erfinder der gleichschwebenden Temperatur sey, mag Rec. nicht ausmitteln. Oft schleppt sich ein Druckfehler aus einem Buche ins andere, wie eine Krankheit fort *). Ueber ein halbes Jahrhundert vor Werkmeistern lehrte schon Mich. Prätorius ganz nach unserer Art gleichschwebend temperiren (*Syntagm. II.* S. 150); dennoch ist auch Er nicht der Erfinder dieser Revolution im Tonsystem, wiewol ihm das ungemeine Verdienst gebührt, die Taktstriche, wo nicht erfunden, doch gewiss in Deutschland zuerst eingeführt zu haben (S. *Syntagm. III.* 34). Auch gegen diejenigen, welche dem *Zarlino* (geb. 1558? gest. 1599) die Erfindung der gleichschwebenden Temperatur zueignen, finden sich in noch früheren Schriften Gegenbeweise.

Dieses Vereinigen mehrer Töne in Einen Klang (oder das Temperiren) giebt aber keinen Grund, mit Hrn. *Wolfram* (S. 39) *Gis dur* statt *As dur*, oder *Dis dur* statt *Es dur* zu sprechen, da diese Tonarten gewöhnlich mit Been vorgezeichnet werden. Diejenigen, welche die doppelten und dreyfachen Benennungen *unserer* Töne aus dem Grunde der gleichschwebenden Temperatur verwerfen wollen, bedenken nicht, dass, diesem zufolge, die sogenannten chromatischen Töne ganz eigene, von den diatonischen gar *nicht abhängige* Namen führen müssten. Unser dermaliges *Notensystem* bezieht sich ganz auf die natürliche, untemperirte Stimmung, während unsere Enharmonik ein erkünsteltes *Tonsystem* eingeführt hat, in welchem die einzige Octave rein stimmt.

Die *Stimmung* selbst betreffend. (S. 293) wäre es freylich ganz und gar gleichgültig, die Orgeln in Chor- oder Kammerton, und auch gleichviel, ob einige *Commata* zu hoch oder zu niedrig zu stimmen, wenn ihre einzige Bestimmung ausschliesslich die Begleitung des Kirchengesanges wäre. Da es jedoch kaum eine Dorforgel mehr giebt, in deren Stimmen sich nicht wenigstens zuweilen die Originale der in ihr copirten Instrumente mischten: so ist es schwer zu begreifen, wie der Chorton noch Vertheidiger finden könne. Alles, was zu Gunsten der chortönigen Stimmung gesagt wird, beruht auf grundlosen Voraussetzungen. Muss man die *tiefsten Pfeifen zu ersparen* suchen, ohne die Anzahl der beabsichtigten Register beschränken zu wollen: so fange man lieber die Klaviaturen, wie die Engländer, mit *D* an; die Orgel verliert dadurch *an sich* gar nichts von ihrer Tiefe. Dass die *Choralbücher auf den Chorton eingerichtet* seyn sollen, will auch gar nichts sagen. Man wird doch nicht Jahr aus Jahr ein dieselbe Melodie im vorgeschriebenen Tone singen und spielen müssen. Noch andere Einreden sind kaum der Erwähnung, geschweige der Widerlegung werth. — Mit Recht ist man daher bemüht, selbst alte chortönige Orgeln in Kammerstimmung zu setzen; zu welchem Zwecke auf dreyerley Weise verfahren wird.

a) Wenn der Platz zureicht, werden die tiefsten Pfeifen aller Register neu verfertigt, und die übrigen um einen ganzen (oder halben) Ton auf den Laden fortgesetzt. Es versteht sich, dass die Pfeifen sowol ins Pfeifenbret, als in den Pfeifenstock aufs neue eingepasset werden müssen.

b) Man stückelt (löthet, leimet) an jede Pfeife so viel an, als zu ihrer tiefern Stimmung erforderlich ist. Hierdurch geht aber die Proportion der vorigen Pfeifenmensuren verloren; der Klang wird viel schwächer, und das ganze Verfahren ist sehr mühsam, gefährlich und keinesweges zu empfehlen.

c) Die leichteste, wohlfeilste und zugleich unschädlichste Art ist, wenn man die Einrichtung der Klaviaturen ändert, indem man sie vom *D* anfangen lässt, und (wenn die Orgel z. B. einen *ganzen* Ton herunter zu setzen ist) die ehemalige

*) So lassen z. B. schon mehre Lehrbücher den Generalbass ums Jahr 1706, statt 1606, von *Viadana* erfunden werden.

Digitized by Google

C-Abstracte an die neue *D*-Taste, *Cis* an *Dis*, *D* an *E* anhängt, etc. In der Höhe gewinnt man auf den Tastaturen, was in der Tiefe verloren geht.

(Zu S. 143.) Jedwede neue Schrift über den Orgelbau sollte nicht unterlassen, die Nachtheile der *Rückpositive* und *Orgeltische* deutlich vor die Augen zu legen, und der Errichtung solcher Chorverderber bey neuen Werken nach Möglichkeit entgegen zu wirken suchen. Leider werden diese *Hauptfehler* in manchen Ländern sogar als eine Zierde oder als ein Vorzug angesehen! *Adlung* war schon von der Verwerflichkeit der Rückpositive (oder, wie sie in Verbindung mit Orgeltischen heissen, der Brustpositive) überzeugt; allein der um die Tonkunst sonst hochverdiente *Agricola* redete ihnen das Wort, (S. Adlung. *Mus. mech. I.* S. 179 und *II.* 8, 19) und gewiss trug die für gültig gehaltene Empfehlung eines solchen Kenners nicht wenig zur allgemeinern Verbreitung dieser Geschmacklosigkeit bey, die bey vielen Orgelbauern fast zur Regel geworden ist *). Und wo immer eine dergleichen Hütte „*hingekleckst ist*,“ (S. *Schlimbach* S. 288) trotzet sie nicht jeder zweckmässigen Anordnung des Kirchenorchesters? hindert sie nicht die passendste Stellung der Musiker, und ihre Verbindung unter einander? erschwert sie nicht die nöthige Umsicht des Musikdirectors? — Der Orgelspieler ist nicht im Stande, die Wirkung des Klanges der hier und da zerstreuten Theile, und noch weniger das Verhältnis der angezogenen Rückpositiv-Stimmen zu denen der grossen Orgel zu beurtheilen. Ist es noch nöthig, mehr zu sagen von der Baufälligkeit, von der allzuleichten Verstimmbarkeit, und von der Unbequemlichkeit, vorfallende Fehler zu verbessern? Lauter Eigenschaften, die den Rückpositiven unvermeidlich eigen sind und bleiben!

Einer andern *höchst fehlerhaften*, und dennoch oft vorkommenden Anlage wird in den wenigsten Schriften erwähnt; nämlich der *Orgel-* oder *Klaviertische*. Alle Klaviaturen an Orgeltischen fallen tief, spielen sich zähe, stocken leicht, bedürfen oftmaliger Reparaturen, sind gefährlich zu koppeln, bewirken eine späte Ansprache, erfordern meistens eine ungewöhnliche Kraft der Finger, und gestatten daher nur eine einförmige, langweilige Spielart. Die Registerzüge muss sich der Organist oft in der Nähe des Fussbodens suchen. Das Pedal kann nicht hinlänglich tief in das Innere des Orgeltisches hineingelegt werden, so dass „ein Mehres, als der vom kleinen Finger der linken Hand schon angegebene Basston“ darauf nicht gespielt werden kann. (S. Agricola bey Adlung. *l. c. II.* S. 24). Zwar findet sich dieser *grosse Fehler*, dass das Pedal nicht weit genug in die Orgel hinein gerückt ist, auch an unzähligen Orgeln ohne Klaviertisch; aber an diesen ist doch meistentheils eine Abänderung *möglich*.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

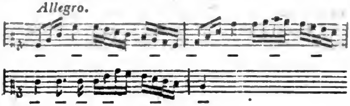
Neapel, den 25sten März. Die zweyte Hälfte unsrer Reise war an Kunstgenüssen noch reicher, als die erste; doch machten die musikalischen, die Minderzahl aus. Rom, so überschwenglich reich für den Maler, Bildhauer, Architekten und Alterthumsforscher, bietet in neuer Zeit dem Musiker nur wenig Interessantes dar. Der päpstliche Sängerchor in der sixtinischen Kapelle muss entweder in frühern Zeiten *weit* vorzüglicher gewesen seyn, oder er ist von enthusiastischen Reisenden immer über die Gebühr erhoben worden; denn in diesem Augenblick zeichnet er sich durch nichts von den geübten Schulchören in Deutschland aus, bleibt aber wol, besonders in der reinen Intonation, hinter den bessern sogar noch zurück. Alles, was ich bis jetzt, bey fünf feyerlichen Functionen, dort singen hörte, war in Hinsicht der Ausführung gar nicht vorzüglich; einige Soli etwa abgerechnet, die von vier Stimmen, besonders einer klaren, wunderschönen Sopranstimme, rein und mit gleichen Nuancen von *Piano* und *Forte* vorgetragen wurden. Auch war mir der *Crescendo*-Effect neu, den die Sänger nicht durch Anwachsen, sondern durch allmähliges Hinzutreten der Stimmen erreichen; so dass z. B. vier Stimmen Solo anfangen, zu welchen sich nach und nach die übrigen 35 bis 40 Chorstimmen hinzumischen. Die Wirkung dieses *Crescendo* ist gross, und es sollte, so wie auch das *Decrescendo*, welches auf die entgegengesetzte Art erreicht wird,

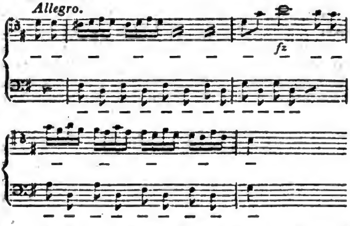
*) Z. B. in Böhmen, wo man aber freylich die Muster gut eingerichteter Orgeln überhaupt nicht suchen darf.

Digitized by Google

von unsern deutschen Chören nachgeahmt werden. Der Triumph dieses Sängerchors soll immer noch das *Miserere* am Charfreytage seyn; auf dieses, welches wir bey unserer nun bevorstehenden Rückreise hören werden, vertröstete man uns wenigstens immer, wenn uns seine Leistungen unbefriedigt liessen.

Die Theater in Rom, die von der Regierung, wie natürlich, nicht unterstützt, sondern nur geduldet werden, waren auch in diesem Carneval, wie gewöhnlich, die schlechtesten in ganz Italien. Im Theater *Argentino* wurde Rossini's *Tancredi* gemisshandelt, und im Th. *Valle* gab man eine neue, unbedeutende Oper von Romani. Rossini ist jetzt der Lieblingscomponist der Italiener und hat fast alle andern, selbst den Veteran Mayr, fast ganz verdrängt. Ueberall hörten wir fast nur Opern von ihm: in Florenz, *l'italiana in Algeri*, in Rom, *Tancredi*, und hier, *Othello* und die *Königin Elisabeth.* Er hat, wie nicht zu leugnen ist, viel Genie, und bey einem ernsten Studium, welches die neuern Italiener aber ganz vernachlässigen, hätte ein sehr ausgezeichneter Componist aus ihm werden müssen. Seine Opern haben viel Frisches und Lebendiges: doch fehlt es ihnen auch, wie allen übrigen neuen italien. Opern, die ich bis jetzt hörte, an einem reinen, unvermischten Styl, an einer Charakteristik der Personen, und an Correctheit in der Harmonie. Man könnte die Musik seiner komischen Opern mit der, seiner ernsten, verwechseln, ohne dass es sehr auffallen würde; so wie es ihm wirklich begegnet ist, dass er den ersten Act einer Oper bereits fertig hatte, wie diese von der Censur verworfen wurde und er nun dieselbe Musik einer andern anpassen musste. Denn man hört es seiner Musik, ohne die Situation zu kennen, wol schwerlich an, ob von fröhlichen oder traurigen Dingen die Rede ist; eben so wenig, ob ein König oder ein Bauer, der Herr oder der Diener singt. Seiner Unreinheiten in der Harmonie will ich nicht erwähnen, denn an diese gewöhnt man sich in Italien, wo man deren täglich zu hören bekommt, sehr leicht, und wird wenigstens nicht mehr sehr dadurch gestört; aber seines *blumigten* Gesanges, (wie ihn die Italiener nennen,) weil er auf dem Wege ist, durch diesen allem wahren, einfachen Gesange, und folglich dem einzigen und letzten Vorzuge der neuern italien. Oper, vollends den Garaus zu spielen. Dieser vielgepriesene und von Andern schon unglücklicher Weise nachgeahmte, blumigte Gesang besteht darin, dass er den ehemals gebräuchlichen, einfachen Gesang auf eine oft höchst tolle und der menschlichen Stimme völlig unnatürliche Weise verziert, so dass man in einer langen Oper oft nicht drey grosse, getragene Töne mehr hört. Wie dies die Sänger, die ohnehin die alte, grosse Gesangmethode längst verloren haben, vollends verderben muss, ist leicht vorherzusehn. Es sind mir aus seinen Opern einige Stellen im Gedächtnis geblieben, die das eben Gesagte beweisen können. Da ich des Textes mich nicht erinnere, so bezeichne ich die Sylben mit Strichen. Die beyden ersten sind aus einer Sopranarie; die dritte aus einem Duett:





Wenn diese Stellen so gut gesungen werden, wie man sie öfter hört, so können sie wol einen angenehmen Ohrenkitzel erregen: das Gefühl werden sie aber nie ansprechen, und man wird sich des Unwillens nicht erwehren können, die Stimme durch Nahahmung der Instrumente herabgewürdigt zu sehn, während sie diesen, im einfachen, gefühlvollen Vortrage, als Vorbild dienen sollte.

Da Rossini eben in Rom war, um eine neue Oper für *Valle* zu schreiben, so hätte ich gern

Digitized by Google

seine Bekanntschaft gemacht, konnte aber nicht dazu gelangen. Denn da er gewöhnlich nicht zur bestimmten Zeit fertig ist, so hielt ihn der Impressario in einer Art von Gefangenschaft und liess ihn weder ausgehen, noch Besuche annehmen, damit er von der Arbeit nicht abgehalten würde. Der Prinz Friedrich von Gotha hatte die Gnade, ihn einigemal mit uns zugleich einzuladen, um uns seine Bekanntschaft zu verschaffen; der Impressario liess ihn aber jedesmal mit Unpässlichkeit entschuldigen.

Im Theater *Argentino* wurde nach dem *Tancredi* eine andere, ältere Oper gegeben, in welcher Mad. Schönberger (aber nicht in einer Tenor-, sondern Alt-Rolle,) mit grossem Beyfall auftrat. Man zeichnete ihre Art, das Recitativ zu declamiren, und ihr Spiel hauptsächlich aus.

Ohnerachtet ich in Rom nur ein einziges Concert gab, so hatte ich doch Ursach, mit dem Ertrag desselben weit zufriedener zu seyn, wie mit allen übrigen, in Italien gegebenen. Da mir in der Adventszeit das Theater verweigert wurde, so gab ich es in dem Saal eines Privathauses, und hatte bey dem erhöheten Eintrittspreise von einem Piaster, (1 Thlr. 8 Gr. Sächs.) bey wenigen Unkosten, und einem sehr gefüllten Saal, eine für Rom sehr bedeutende Einnahme. Doch bestand die Versammlung fast nur aus Fremden, da die Römer die Instrumentalmusik noch weniger lieben, wie die übrigen Italiener. — Dem. Funk aus Dresden, die auf Kosten des sächs. Hofs den Gesang in Rom studirt, trat darin zum erstenmal mit vielem Beyfall öffentlich auf. Man hörte ihrem Gesange recht deutlich an, dass sie sich bey ihren Studien des Raths ihrer Landsmännin, der Mad. Vera, gebornen Häser, zu erfreuen hat. Das Orchester, aus Roms vorzüglichsten Professoren (wie sie sich nennen lassen) zusammengesetzt, war, des vornehmen Namens ohngeachtet, das allererbärmlichste, mit dem ich je gespielt habe. Ich probirte mit den Herren vier Stunden lang die leichtesten meiner Compositionen, und es hätte dennoch nicht viel gefehlt, so hätten wir am Abend formlich umgeworfen. Die Unwissenheit und Geschmacklosigkeit dieser Menschen geht aber auch über alle Begriffe; was sie indessen nicht abhält, mit sich vollkommen zufrieden zu seyn.

Wir hatten uns vorgenommen, zur Eröffnung des Theaters *S. Carlo* in Neapel zu seyn; durch eine Krankheit unsrer Kinder wurden wir aber drey Wochen länger in Rom aufgehalten und mussten diese Feyerlichkeit versäumen. Die Cantate von Mayr, die er zur Eröffnung geschrieben hatte, habe ich daher nicht gehört; sie soll viel gute Musik haben, die aber bey der Langweiligkeit des allegorischen Sujets, welches den Brand des Theaters selbst zum Gegenstande hat, mit zu Grunde gehen musste. Sie erlebte nur drey Vorstellungen, nach welchen man die rossinischen Opern, *Othello* und *Elisabeth*, und *Gabriele de' Vergi* vom Grafen Caraffa, abwechselnd wieder gab. Letztere, von einem jungen Componisten, der früher blos Dilettant war, nun aber als ein Jüngerer und Unbemittelter der Familie ganz zur Kunst übergetreten ist, hat einen gleichen, gut gehaltenen, tragischen Styl, ohne dass sie sich indessen durch besondere Züge von Genialität auszeichnete. Eine andere Oper, ebenfalls von einem Dilettanten, dem Hrn. Saccenti, *Aganadeca*, nach dem Ossian, wurde, trotz der Protection des Hofs, und der grossen Pracht an Garderobe und Decorationen, womit sie ausgestattet war, zwey Abende hinter einander ausgepfiffen und seit der Zeit nicht wieder gegeben. Der Componist verdiente diese Züchtigung vollkommen, da er sich mit seinem ersten, höchst erbärmlichen Versuche in der Composition, der nur zu deutlich beweist, dass es ihm eben so an allen Anlagen, wie an den nöthigen Kenntnissen gänzlich fehle, sogleich auf das grösseste Theater der Welt gewagt hatte. Er wird nicht wenig über den schlechten Erfolg seiner Oper erstaunt gewesen seyn, da er sich vor der Aufführung fest einbildete, durch sie eine gänzliche Reform in der Gesangcomposition zu veranlassen.

Aber auch Mayr's neue Oper, *Mennone e Zemira*, die endlich vor drey Tagen in Scene gesetzt wurde, hatte sich keiner bessern Aufnahme zu erfreuen, und wird wol schwerlich mehr, als die dritte, heutige Aufführung erleben, da das Haus gestern schon nur halb besetzt war. Die Hauptschuld trägt sicher das Sujet, welches gewaltig lang und langweilig ist: einen Theil derselben doch aber auch die Musik, die, einige Nummern abgerechnet, kalt und alltäglich ist. Das Publicum hätte übrigens einem so allgemein geachteten Componisten, dem es so ausgezeichnete Werke, wie die *Medea*, zu danken hat, mehr Achtung bezeigen können, und es ist doppelt zu bedauern, dass diese Oper keinen bessern Erfolg hatte, da sie nun sicher Mayr's letztes Werk für

das Theater seyn wird, indem er mir schon früher wiederholt versicherte, dass er ins künftige nur noch für seine kleine Kapelle in Bergamo arbeiten werde, und dass nur die Ehre, zur Eröffnung des Theaters S. Carlo zu schreiben, ihn nochmals seinem Asyl habe entführen können.

Mein erstes Concert hier habe ich ebenfalls in einem Saale gegeben, weil der Impressario der drey grossen Theater für diese zu viel verlangte. Da es bey demselben hohen Eintrittspreise und denselben geringen Concert-Unkosten eben so besucht war, wie jenes, in Rom: so habe ich eben so viel damit gewonnen, als wenn ich es mit dem besten Erfolg im Theater *Fondo* gegeben hätte. Einen kurzen Bericht, der darüber in der hiesigen Zeitung erschienen ist, lege ich Ihnen bey *). Ich erhielt mehre Aufforderungen, ein zweytes Concert im Theater zu geben, nahm aber lieber einen Vorschlag des Impressario an, mit ihm gemeinschaftlich noch zwey im Theater S. Carlo zu geben, weil ich dadurch der lästigen Mühe des Arrangements, die hier grösser ist, wie irgendwo, überhoben wurde. Das erste fand am vorigen Donnerstag statt und war sehr stark besucht. Ich war anfangs sehr besorgt, dass meine Violin das kolossale Haus nicht würde ausfüllen können: man versicherte mich aber, dass man bey der grossen Stille, die an diesem Abend herrschte, selbst in den entferntesten Theilen des Hauses jeden Ton deutlich gehört habe. Auf alle feine Nuancen musste ich freylich Verzicht leisten und immer nur den stärksten Ton, den das Instrument geben kann, herauszuziehen suchen. Das Orchester, unter Hrn. Festa's feuriger und genauer, nur etwas zu lauter Direction, accompagnirte mir hier und in meinem ersten Concerte mit Genauigkeit und Discretion. Die Blasinstrumente sind fast alle ausgezeichnet, die Geiger und Violoncellisten aber beynah sämmtlich schlecht, und leider ist auf keine Verbesserung zu hoffen, da gerade diese beyden Instrumente im Conservatorio, aus welchem die Orchester recrutirt werden, auf eine unverantwortliche Weise vernachlässigt werden. Man hat die allerschlechtesten Lehrer angestellt, und die jungen Leute wissen weder, wie sie das Instrument, noch wie sie den Bogen halten müssen; haben weder reine Intonation, noch Deutlichkeit; mit einem Worte: sie sind ganz verwildert. Die gute Violinschule ist überhaupt in Italien ganz verloren gegangen.

Man behauptet allgemein, dass das Theater S. Carlo seit dem letzten Bau weit weniger sonor sey, wie früher, und giebt die Schuld hauptsächlich den vielen vergoldeten, weit vorstehenden Stuccaturen und Verzierungen, die überdies überladen, schwer, und nicht im besten Geschmack sind. Sollte dies wirklich wahr seyn, so thäte man besser, die unnützen Zierrathen wegzuwerfen, um die frühern Vorzüge wiederzugewinnen. So wie das Haus jetzt ist, ist es ein herrliches Locale für Ballets und grosse Spectakelstücke; für die Oper ist es aber zu gross. Schon auf der 10ten Bank im Parterre, deren, glaube ich, 25 hintereinander sind, hört man den zarten Gesang nicht mehr, und nur dann und wann die höhern, stark herausgeschrienen Töne. Freylich ist es auch in diesem, wie in allen andern ital. Theatern, bey der Oper nie recht ruhig, selbst nicht einmal bey einer ersten Aufführung.

Am Freytag spielte ich im *Cassino nobile*, wo während der Fasten in einem herrlichen Locale mit einem gut besetzten Orchester wöchentlich einmal Concertmusik aufgeführt wird. Ende dieser Woche werde ich zum zweytenmal in S. Carlo spielen und dann ungesäumt die Rückreise antreten, um das *Miserere* in Rom nicht zu versäumen.

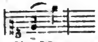
Seit einigen Tagen ist Mad. Catalani hier und wird noch vor Ostern zwey öffentliche Concerte geben. Das erste findet morgen Abend im Theater *Fiorentino* statt. Ohnerachtet die Preise *siebenfach* erhöht sind, so habe ich doch nur mit Mühe heute früh noch zwey Billets erhalten, während gleich nach mir mehr als 10 Personen abgewiesen wurden. Wir sind sehr zufrieden, dass

*) **Anmerk.** Wir theilen ihn wörtlich mit. La prima accademia del Signor Luigi Spohr ha avuto iersera il più felice successo. Spohr è ottimo compositore di musica e perfetto suonator di violino; egli fa da gran tempo la delizia della Germania e particolarmente di Vienna; in Napoli ha sorpassato la riputazione dalla quale era stato preceduto. Il suo metodo è eccellente, il suo stile largo, la sua maniera grande, melodiosa, piena di espressione. Egli conosce le vere bellezze dell' arte, le quali non consistono in operose difficoltà superate; ma nel rendere la musica strumentale emula della musica vocale. Rendendo omaggio al sapere ed al valore del Signor Spohr, noi dobbiamo renderne altro all' intelligenza ed al gusto degli uditori da' quali fu vivamente applaudito.

wir die merkwürdige Sängerin doch nun endlich auch zu hören bekommen.

Louis Spohr.

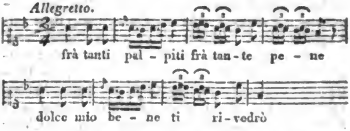
Dresden. Am 11ten März sang Mad. Neumann-Sessi aus Wien, jetzt in Leipzig für das Concert und das neu zu errichtende Theater engagirt, zwischen dem 2ten und 3ten Aufzuge des deutschen Schauspiels eine Cavatine von S. Mayr: *Da questo amaro istante* etc. und zum Beschluss eine sehr schöne Scene und Arie von Nicolini: *Grazie vi rendo ò Numi* etc. Nachher trat sie in Spontini's Meisterwerke, *la Vestale*, welches auf die Wiederholung des schon erwähnten *Portator d'acqua* folgte, und von welchem von ihr blos zwey Vorstellungen gegeben wurden, in der Rolle der Giulia auf.

Die Meynungen des grössern hiesigen Publicums in Rücksicht der Verdienste dieser ausgezeichneten Sängerin sind verschieden; (nur über Gewöhnliches ist hier, wie allerwärts, keine Verschiedenheit der Meynungen;) wir aber werden unser Urtheil offenherzig, so wie es die Kunst uns vorschreibt, nach dem fällen, was wir gefunden haben. Die Stimme der Mad. Neum. Sessi ist von sehr grossem Umfang: aber sie hat mattere und nicht sehr angenehme Töne in der Region von  Auch singt sie ein wenig durch die Nase, vorzüglich in den Vocalen e und i; was man überhaupt an nicht wenigen Römern und Römerinnen bemerkt. Aber in der hohen Scala von sind ihre Töne hell, schön, ohne irgend einen Mangel, und auch für sie in der Ausführung ganz frey. In Rücksicht ihrer Gesangsmethode besitzt sie eine schöne Haltung der Stimme, vollkommen und unwandelbar reine Intonation, Festigkeit im Tone, und grösste Präcision im Uebergange von der Tiefe zur Höhe, wodurch sie zeigt, dass sie eine treffliche Schule gehabt und alle den Fleis angewendet hat, den talentvolle, geschickte Sänger heut zu Tage nur sehr selten anzuwenden pflegen, sondern sich mehr auf Effectuiren in Bausch und Bogen verlassen. Von den angegebenen Stücken von Mayr und Nicolini, gefiel das erste dem Publicum nicht so, als das letzte, weil dies mehr Werth hat, als jenes. Vielleicht zeigte sie aus Schüchternheit vor einem ihr neuem Publicum obgenannte schöne Eigenschaften im ersten Stücke nicht so, wie im zweyten; in diesem aber, bey mehr Muth und Festigkeit, legte sie, ausser dem, was wir schon angegeben haben, auch schönen Ausdruck in der Declamation, der musikalischen Perioden sowol, als des Textes, ein schönes Anwenden der Stimme im Aushalten, ein piano und forte, wie es der Sinn erforderte, einen edlen, befestigten Geschmack, und ein wahres, natürliches Gefühl, zu Tage; Vorzüge, welche zu verkennen unmöglich war, und die auch allgemein anerkannt wurden. Dem Publicum schien aber doch das Ueberraschendste, ihre Gefügigkeit im Schluss der Arie, der in ihren schönsten Tönen geschrieben war. Mit derselben Aufrichtigkeit müssen wir aber hinzusetzen, dass wir diese Gefügigkeit in einigen von ihr erfundenen oder auch vorgeschriebenen Gängen, welche sich zur Tiefe wenden, nicht in gleichem Maasse vollendet gefunden haben. — Was Mad. Sessi als Julie in der *Vestalin* betrifft, so behaupten wir fest, und aus Ueberzeugung, welche sich auf genaue Kenntnis des Werks und der Absichten des Componisten nicht weniger, als auf unser Gefühl gründet, dass sie diese Rolle sehr schön, mit dem wahren Ausdruck, wie sie überall gemeynet ist, gespielt, declamirt und gesungen hat. Wir sprechen unsrer Mad. Sandrini, was ihr Spiel betrifft, einen grossen Werth nicht ab: sie nimmt die Rolle ihrer Individualität gemäss, und führt sie *in dieser* ebenfalls trefflich aus, nicht aber die Mitbürgerin des heroischen, alten Roms, und noch weniger, eine solche, von einem neuern Franzosen gezeichnet. Und im Gesange; besitzt sie die Haltung der Stimme, die Festigkeit in den Tönen, und die Leichtigkeit in die hohen Töne überzugehen, nicht, welche Mad. Sessi besitzt; und was die Ursache davon seyn mag, haben wir schon mehrmals in diesen Blättern angegeben. Die Behauptung endlich, Mad. Sessi spreche das Italien. nicht gut aus, (man hat dies wirklich hier verbreitet, und selbst öffentlich,) ist falsch, *völlig* falsch: eben diese ihre edlere Aussprache des Italienischen ist sogar einer der Vorzüge, die sie vor einigen Sängerinnen unsers Theaters auszeichnen. Wir wollen uns nicht auf lange, mikrologische Vergleichungen einlassen, die auch bey solch einem Bericht an unrechter Stelle wären; sondern damit schliessen, dass Mad. S. eine ausgezeichnete,

Digitized by Google

verdienstvolle Sängerin ist, und dass ihr mit Recht allgemeines Lob gebührt, was sie auch an andern Orten unverkümmert eingeärndtet hat. Im Allgemeinen herrscht hier freylich noch die Sitte, dass man, was man Gutes und Schönes gesehen und gehört hat, nicht nur, wie recht und billig, hochhält, sondern auch, wie nicht recht und nicht billig, als feststehenden Typus betrachtet, und anderes, ebenfalls Gute und Schöne, nur in dem Maasse anzuerkennen bereit ist, als es sich jenem nähert. Auch spricht hin und wieder die, in mancher Hinsicht allerdings vortheilhafte und löbliche Vorliebe für das, was *wir* nun eben besitzen, im Gegensatze zu dem, was andern Orten angehört, ihr Wörtchen mehr oder weniger laut mit. Nun, man hat hier in den letzten Zeiten so manches Engherzige abgethan: man wird nach und nach ja wol auch dies abthun; und es ist schon ein Ruhm, dass der Kreis der gründlichen Kenner, und wahrhaft ausgebildeten, vorurtheilsfreyen Liebhaber sich mehr und mehr erweitert. —

Auf die *Vestalin* folgte *Tancredi* von Rossini, womit das Theater vor Ostern geschlossen wurde. Wollten wir diese Musik analysiren, so würden wir blos das wiederholen, was von der Oper *il Turco in Italia* von dem nämlichen Verfasser, in No. 2, S. 26 dieses Jahrgangs gesagt worden ist, da sie dieser, sowol in der Wirkung, als in den einzelnen Stücken, durchaus ähnlich ist. Wir wollen jedoch einige Bemerkungen aufstellen, worin die Kunsterfahrnen mit uns übereinstimmen werden. Die Dichtung dieser Oper ist aus Voltaire's bekanntem Trauerspiele genommen. Wie kann man aber ein so ernstes, heroisches Stück in eine oft wirklich scherzhafte Musik setzen? Das ist unverzeihlich. Wie kann ein so widersprechender Styl in Italien gefallen, da so viele berühmte Meister, die wir nicht erst anzuführen brauchen, Dramen in dem erforderlichen Style gesetzt haben? Darüber erstaunt man. Aber noch mehr darüber, dass ein solches Drama sogar an einigen Orten Deutschlands ungemein hat gefallen können; an Orten, wo man Haydn, Mozart, Gluck, Cherubini, Spontini und andere genau kennt. Diese Oper enthält einen Haufen Motive, welche man leicht einem Tanze anpassen könnte; so wie z. B. das zweyte Finale ganz im *Tema polacco* gesetzt ist. Die so gepriesene Arie, die Tancredi im 1sten Acte in F dur, mit den Worten: *frà tanti palpiti* etc. singt, ist das Stück, welches dem Publicum allgemein gefällt, und worin das Motiv so populair ist, dass man es nach dem Gehör auf den Gassen singt. Wir wollen dieses Motiv untersuchen:



Es ist angenehm, das geben wir zu; aber das, in *Nel cor più non mi sento*, oder das, in *La Biondina in gondoletta*, u. dgl. ist es auch: allein es sind Motive für eine komische Oper, und nicht für eine heroische, in denen man sie bey klassischen Componisten, z. B. in Glucks *Alceste* und *Iphigenia*, in *Idomeneo* von Mozart etc., gewiss nicht finden wird. Spontini's *Vestalin*, worauf *Tancredi* folgte, gab hier Gelegenheit zu einer Vergleichung, und man fühlte sogleich den Unterschied zwischen dem grossen dramatischen Style, und dem schwachen und komischen: daher konnte und durfte *Tancredi* dem an das Grosse gewöhnten Publicum nicht gefallen. In Ansehung der Regeln der Harmonie und des Durchführens haben wir schon gesagt, dass der Compon. noch viel Studium braucht; da er aber jung, voll Feuer, und voll schöner Erfindung ist, so kann er, und wird hoffentlich, durch Zeit, Fleiss und Uebung die ihm noch fehlenden Vorzüge sich erwerben. Wir wollen die Menge Rückerinnerungen nicht erwähnen, die man in dieser Oper findet. Es ist aber doch sonderbar, dass es bey manchen jungen Componisten sogar Mode geworden ist, in ihrer Musik Stellen aus andern Meistern hören zu lassen! Der Rath, den wir jungen, modernen Meistern geben, ist dieser: Machen Sie in Ihren Compositionen weniger Noten, weniger Vervielfachung in den Basen, weniger Geräusch; folglich, brauchen sie weniger Instrumente: dafür aber bringen Sie mehr Einfachheit, Gesang und *Haltung* hinein, wenn Sie in der Harmonie mehr Wirkung hervorbringen, und nicht nur Kunsterfahrnen, sondern auch dem ganzen Publicum gefallen wollen. — Wir gehen nun zur Ausführung über. Mad. Sandrini, als Amenaide, zeichnete sich, wie gewöhnlich, als Schauspielerin aus; in Rücksicht ihres Gesanges aber trat der nämliche Fall ein,

Digitized by Google

wie in *Griselda*. Der Sopranist, Hr. Sassaroli, spielte die Rolle des Tancredi. Da er die, einem Acteur nöthige Uebung nicht hat, auch schon seit dem Jahre 1807, wo *Artemisia* gegeben wurde, nicht auf der Bühne erschienen ist, und da ihn übrigens sein Körper (er ist ziemlich dick) etwas unbiegsam macht: so übertraf er unsere Erwartung, als wir ihn im Spiel so lebendig und ungezwungen sahen, und er uns zeigte, er sey, jener Hindernisse ungeachtet, doch ein ziemlich guter Schauspieler. Was seinen Gesang betrifft; so that seine Stimme nicht die Wirkung, die wir in der Kirche zu empfinden gewohnt sind; erstlich war die Musik für seine Stimme zu tief gesetzt; zweytens hat unser Schauspielhaus das sonore Echo nicht, welches sich im grossen Schiffe unsrer Kirche findet, um den metallischen Ton seiner Stimme verbreiten zu können; drittens ist er vom Orchester entfernt, auch nicht an die Bühne gewöhnt, und endlich mochte ihn das Bemühen, eben jene Hindernisse guter Action glücklich zubesiegen, zu sehr beschäftigen, so dass er nicht alle nöthige Achtsamkeit auf den Gesang verwenden konnte, und besonders mehr als gewöhnlich detonirte. Dagegen rühmen wir, dass er diesmal in seinem Gesange mehr Solidität zeigte, und weit weniger, als sonst wol, verzierte und verschnörkelte. Sein Costume dagegen passte gar nicht zum Charakter; so musste z. B. bey einem Krieger jener Zeiten die Rüstung von Eisen, wenigstens von Blech, nicht aber von Leinewand seyn; was keine gute Wirkung hervorbrachte. Wir, die wir Hrn. Sassaroli, wo er an seiner Stelle ist, wahrhaft bewundern, würden ihm, falls er ihn annehmen wollte, den unparteyischen Rath geben, auf dieser seiner Stelle, d. h. Kirchensänger, zu bleiben. Da besitzt und zeigt er Verdienste, wie sie wahrhaft selten, und auch gar nicht in Zweifel zu ziehen sind.

Hr. Tibaldi, als Argirio, sollte bedenken, dass er einen alten und keinen jungen Vater vorstelle: er schien das ganz vergessen zu haben. Uebrigens sang er aber seine Partie sehr gut. Die Ausführung der Choristen war in dieser Oper eine der besten, mit gehöriger und genauer Intonation und Einheit der Stimmen. Das ganze Orchester spielte, wie gewöhnlich, mit Eifer und Genauigkeit. Das Ganze ging gut zusammen. Das Costume war nach dem Charakter, sehr anständig, auch nicht spärlich. Die Decorationen waren sogar prächtig, und thaten gute Wirkung. Nur im 14ten Auftritt des 2ten Aufzugs, wo man in der Ferne den Aetna sieht, zerstörte die Nachahmung seines Ausbruchs die Wirkung der herrlichen Ansicht, weil die Funken, die aus dem Schlunde des Berges kamen, ihm das Ansehen der Esse einer Schmiede gaben, worin gearbeitet wird. Man hatte des Guten gar zu viel thun wollen, und verfiel in einen Verstoss, den auch das Publicum bemerkte und belachte.

(Der Beschluss folgt.)

Notizen.

Hr. Musikdir. Friedr. Schneider in Leipzig hat von Sr. Majestät, dem Könige von Sachsen, auf Veranlassung der, Demselben überreichten, und in No. 15 dieser Blätter angezeigten *Missa*, zur Aufmunterung, ferner in diesem edlen Fache der Tonkunst thätig zu seyn, eine sehr schöne, goldene Dose erhalten. Das Geschenk wurde noch vermehrt durch ein Schreiben des Hrn. Grafen von Vitzthum, worin Hr. Schneider von den gnädigen Gesinnungen Sr. Majestät unterrichtet wurde.

Der Chronometer des Hrn. Mälzel aus Wien, wie er, unter dem Namen, Metronom, jetzt umgestaltet ist und von London aus versendet wird, findet in London, Paris, Wien etc. immer mehr Beyfall. Auch wir sind nun im Besitz eines Exemplars, und wollen, bis wir eine nähere Beschreibung liefern, nur vorläufig bemerken, dass wir das Instrument sehr zweckmässig finden.

Kurze Anzeige.

Sechs Lieder für's Pianoforte, in Mus. ges. — — von F. W. Grund. 4tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Die vor kurzem in diesen Blättern beurtheilten Lieder Körners sind von Hrn. Gr. bedeutender und eigenthümlicher, als die hier angeführten, behandelt: doch bemerkt man auch an diesen einen geschickten Musiker, von guter Schule; und No. 1. und 5. können, wiewol ganz andern Charakters, jenen an Werth wol an die Seite gesetzt werden.

(Hierzu die Tafel No. II. in Steindruck.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

A.

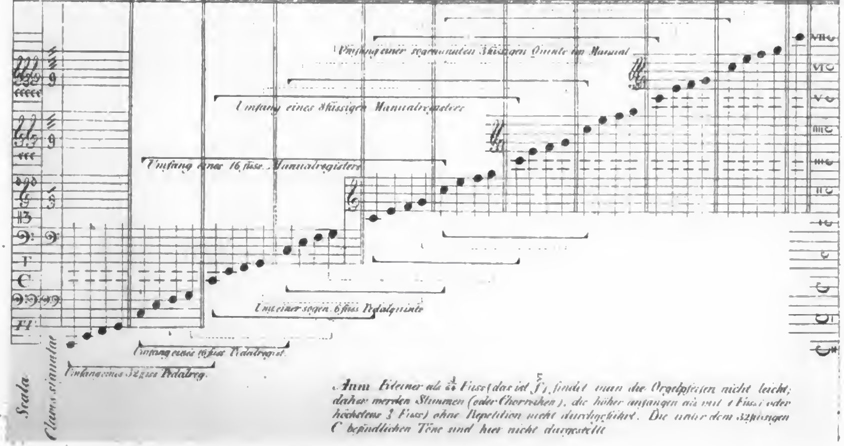
Klingen die hier verzeichneten Töne in einer Orgelstimme von

½ Fuss	c III	e III	f III	g III	c IIII	e IIII	f IIII	g IIII	c V	e V	f V	g V	c VI	e VI	f VI	g VI	c VII	1/32	(e VII	f VII	g VII	c VIII	1/64)
⅔ „	g II	h II	c III	d III	g III	h III	c IIII	d IIII	g IIII	h IIII	c V	d V	g V	h V	c VI	d VI	g VI	1/24	h VI	c VII	(d VII	g VII	1/48)
⅘ „	e II	gis II	a II	h II	e III	gis III	a III	h III	e IIII	gis IIII	a IIII	h IIII	e V	gis V	a V	h V	e VI	1/20	gis VI	a VI	h VI	(e VII | 1/40)
1 „	c II	e II	f II	g II	c III	e III	f III	g III	c IIII	e IIII	f IIII	g IIII	c V	e V	f V	g V	c VI	1/16	e VI	f VI	g VI	c VII	1/32
1⅓ „	g I	h I	c II	d II	g II	h II	c III	d III	g III	h III	c IIII	d IIII	g IIII	h IIII	c V	d V	g V	1/12	h V	c VI	d VI	g VI	1/24
1⅗ „	e I	gis I	a I	h I	e II	gis II	a II	h II	e III	gis III	a III	h III	e IIII	gis IIII	a IIII	h IIII	e V	1/10	gis V	a V	h V	e VI	1/20
2 „	c I	e I	f I	g I	c II	e II	f II	g II	c III	e III	f III	g III	c IIII	e IIII	f IIII	g IIII	c V	⅛	e V	f V	g V	c VI	1/16
2⅔ „	g	h	c I	d I	g I	h I	c II	d II	g II	h II	c III	d III	g III	h III	c IIII	d IIII	g IIII	⅙	h IIII	c V	d V	g V	1/12
3⅕ „	e	gis	a	h	e I	gis I	a I	h I	e II	gis II	a II	h II	e III	gis III	a III	h III	e IIII	⅕	gis IIII	a IIII	h IIII	e V	1/10
4 „	c	e	f	g	c I	e I	f I	g I	c II	e II	f II	g II	c III	e III	f III	g III	c IIII	¼	e IIII	f IIII	g IIII	c V	⅛
5⅓ „	G	H	c	d	g	h	c I	d I	g I	h I	c II	d II	g II	h II	c III	d III	g III	⅓	h III	c IIII	d IIII	g IIII	⅙
6⅖ „	(E	Gis	A	H)	e	gis	a	h	e I	gis I	a I	h I	e II	gis II	a II	h II	e III	⅖	gis III	a III	h III	e IIII	⅕
8 „	C	E	F	G	c	e	f	g	c I	e I	f I	g I	c II	e II	f II	g II	c III	½	e III	f III	g III	c IIII	¼
10⅔ „	G̲	H̲	C	D	G	H	c	d	g	h	c I	d I	g I	h I	c II	d II	g II	⅔	h II	c III	d III	g III	⅓
16 „	C̲	E̲	F̲	G̲	C	E	F	G	c	e	f	g	c I	e I	f I	g I	c II	1	e II	f II	g II	c III	½
32 „	C̲	E̲	F̲	G̲	C̲	E̲	F̲	G̲	C	E	F	G	c	e	f	g	c I	2	e I	f I	g I	c II	1
Auf diesen Tasten	C	E	F	G	c	e	f	g	c I	e I	f I	g I	c II	e II	f II	g II	c III		e III	f III	g III	c IIII	

Beilage zu № 19 der allg. musikal. Zeitung 19. Jahrg.

B. *Diese Tabelle zeigt das wirkliche Fussmaas von vier Tönen (eigentlicher: von 4 offnen Pfeifen) jeder Octave in Zahlen, so wie den Umfang eines jeden Registers in Noten an; vorausgesetzt, dass sich die Manualtasten von C bis $\bar{\bar{\bar{c}}}$ u. die Pedaltasten von C bis $\bar{c}$ erstrecken.*

Reg.	Ton	Fuss										
Quint	g	$21\frac{1}{3}$	$10\frac{2}{3}$	$5\frac{1}{3}$	$2\frac{2}{3}$	$1\frac{1}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{6}$	$\frac{1}{12}$	$\frac{1}{24}$	
	f	24	12	6	3	$1\frac{1}{2}$	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{16}$	$\frac{3}{32}$	$\frac{3}{64}$	
Terz	e	$25\frac{3}{5}$	$12\frac{4}{5}$	$6\frac{2}{5}$	$3\frac{1}{5}$	$1\frac{3}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{2}{5}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{20}$	
Octav	c	32	16	8	4	2	1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$
		$\underline{\underline{C}}$	$\underline{C}$	C	c	$\bar{c}$	$\bar{\bar{c}}$	$\overset{III}{c}$	$\overset{IIII}{c}$	$\overset{V}{c}$	$\overset{VI}{c}$	$\overset{VII}{c}$



Anm. Kleiner als $\frac{3}{64}$ Fuss (das ist $\overset{5}{f}$) findet man die Orgelpfeifen nicht leicht; daher werden Stimmen (oder Chorreihen), die höher anfangen als mit 1 Fuss (oder höchstens 3 Fuss) ohne Repetition nicht durchgeführt. Die unter dem 32füssigen C befindlichen Töne sind hier nicht dargestellt.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 14ten May. N°. 20. 1817.

Recension.

Anleitung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln etc.

Von

Joh.-Christian Wolfram.

(Beschluss aus der 19ten No.)

(Zu S. 287.) Beynahe ein jeder, der über den Orgelbau schreibt, tischt auch seine Ideal-Dispositionen für künftige Orgeln auf. So schon Mich. Prätorius und Werkmeister; so auch unter den Neuern: Deimling, Klein (*Lehrb. der theor. Mus.*), Schlimbach, der Verf. des vorliegenden Buches, u. A. — Zweckmässiger, und besonders reisenden Kunstfreunden willkommener ist die Beschreibung schon bestehender Orgeln, nebst Bemerkungen über das Tadelnswerthe fehlerhafter, und über das Nachahmenswerthe, gründlich entworfener Dispositionen. Dass die als Muster vorgeschlagenen Orgelentwürfe oft am meisten der kritischen Sichtung bedürfen, fällt keinem jener Projectmacher ein. Ueberhaupt scheinen die wenigsten Orgelbauer (und Orgelbau-Schriftsteller) in diesem Punkte mit ihren Grundsätzen aufs Reine gekommen zu seyn. Es ist nicht genug, in den Principalstimmen eines Werkes keine Lücke zu lassen, wie in Bietigheim (S. *Knecht's Orgelschule II.* 190)*), oder die Rohrstimmen nicht im Uebermaass anzuhäufen, wie in vielen französ. Orgeln, (S. *Hiller's wöchentl. Nachr. IV.* 86) oder der schärfenden Register nicht zu viel, wie in der strahöfer Orgel zu Prag, (S. *Lohelii Beschreibung dieser Orgel*) oder nicht zu wenig, wie Abt *Vogler* absichtlich that, oder die Pedalstimmen nicht in unverhältnismässiger Menge zu disponiren, wie in Grüningen (S. *Mattheson* in *Niedt's Handleitung* S. 172); auch die Flötenstimmen (im engern Sinne) müssen nach sichern Grundsätzen, und nicht gleichsam so zufälligerweise, wie ein *quid pro quo*, den Principalstimmen beygefügt werden, wie dieses z. B. in Lichtenstein, (S. *Klein* a. angef. O. S. 182) in Langensalze, (S. *Wolfram* S. 301) in Eisenach, (S. Adlung, *l. c. I.* 215) selbst in Grüssau (S. *Samml. ein. Nachr. von Org.* S. 42) und an sehr, sehr vielen andern Orten geschehen zu seyn scheint.

Nicht so blindlings, sondern nach wohlüberdachten Gründen disponirten die *Silbermanne* und *Hildebrande* auch die Flötenstimmen ihrer noch unübertroffenen Orgeln. *Gottfr. Silbermann* hatte den Grundsatz, die *Quintatönen*, als eine von andern Orgelstimmen sehr merklich abstechende Flötengattung, zusammen in Ein Klavier (und zwar ins Nebenwerk) zu setzen, und nicht nur durch die Verschiedenheit der Principalmensuren, sondern auch mittelst Unterstützung der nach einem bestimmten Grundsatz disponirten Flötenstimmen eine auffallende Verschiedenheit des Klanges zwischen den verschiedenen Klavieren zu bewirken. Schon dieses beweiset, dass *Silbermann* den von *Agricola* erdachten, dann aber von andern oft nachgeschriebenen Vorwurf einer allzueinförmigen Dispositionsart nicht im geringsten verdiene. Vielmehr ist in seinen Orgeln grössere Mannigfaltigkeit zu finden, als in andern, selbst von berühmten Orgelbauern verfertigten Werken **).

*) Die oft vorkommenden Lücken in den Pedalrohrwerken sind eben so tadelnswerth. Z. B. *Posaunenbass* 16', und *Cornetbass* 2'.

**) Beyläufig! Dem Tadel Agricola's wegen der allzuschwachen Mixturen und Cymbeln in den *silbermannischen* Orgeln wird gewiss nicht jeder Kenner beystimmen. Aber die schwache Seite Silbermanns (seine eigensinnig beybehaltne unreine Stimmung) verdiente Nachhülfe, die alle seine vortrefflichen Werke nun schon längst erhalten haben; nämlich eine gleichschwebende Temperatur. (Vergl. Adlung's Anl. zur mus. Gel. II. Aufl. S. 377.)

Digitized by Google

Seine Schüler, die *Hildebrande*, vertheilten zwar die Quintatönen in verschiedene Klaviere, setzten aber mehre Flötenstimmen einer Art, jedoch von unterschiedlicher Tonhöhe, in ein und dasselbe Klavier; z. B. in *ein* Klavier: Gemshorn 8′ und 4′; in ein *anderes*: Spitzflöte 8′ und 4′; in ein *drittes*: verschiedene Rohrflöten.

Es ist in der That für den Orgelfreund unterhaltend und belehrend zugleich, die Dispositionen der Orgeln in der Schloss-, Frauen- und Sophienkirche zu Dresden, in der Dom- und Peterskirche zu Freyberg, in der leider abgebrannten Johanniskirche zu Zittau, ferner in den Kirchen zu Ponitz und Rötha *) mit einander zu vergleichen, und den Gründen nachzuspüren, die Silbermannen zu seiner ganz eigenthümlichen Dispositionsart bestimmt haben.

Wie gute Dispositionen nach *hildebrand'schen* Grundsätzen zu entwerfen sind, muss man an den Meisterwerken zu Naumburg bey St. Wenceslai, zu Dresden in der neustädter Kirche, und an dem vortrefflichsten, was deutsche Orgelbaukunst zu Stande brachte, bey St. Michaelis in Hamburg **) lernen.

Die alphabetische Aufzählung der Register, wie man sie bey den meisten Schriftstellern findet, taugt nur zum Nachschlagen. Eine klare Einsicht in die Beschaffenheit der Orgelstimmen und ihren Gebrauch kann nur eine systematische, der folgenden ähnliche Darstellung gewähren.

I. Stimmenreihen.

A. *Flötenwerk.*

1. *Einfaches*: (oder mit Pfeifen von einerley Benennung:)

a) *Aequalstimmen* (sonst Octavstimmen).	b) *Quinten*	c) *Tertien* von Orgelbauern auch *Sexten* genannt, (sogar *Sesquialtera*!)
1. Offenes, gleichweites Pfeifenwerk von Principalmensur (die man sich aber auch nicht von einerley Weite denken darf.) *Principal* (zuweilen mit doppelten Pfeifen) 32*, 16, 4, (2). *Octava.* 16*, 8, 4, 2, (1). *Superoctava* 8*, 4, 2, 1 (Sifflöte). — *Unda maris* aus 8. — So auch die *offenen* (hölzernen) *Pedalbässe.* * 32? 16, 8, 4. *Biffaro.* 8 und 4 Fuss, oder 4 und 2 Fuss beysammen.	1. In Principalmensur von $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$, $1\frac{1}{3}$ *(Largiot)*	1. In Principalmensur $3\frac{1}{5}$, $1\frac{3}{5}$, $\frac{4}{5}$ (repet.) (zuweilen mit doppelten Pfeifen, besonders in den höhern Octaven)
2. Offenes, gleichweites Pfeifenwerk, von weiterer Mensur, als die Princ. *Hohlflöte*, 8, 4, 2. *Waldflöte*, 8, 4, 2, *Weitpfeife*, 2, 1. *Sifflöte* 1. (Nachthorn, 2, 1.)	2. *Hohlquinte, Waldquinte* $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$, $1\frac{1}{3}$.	
3. Offenes, gleichweites Pfeifenwerk von enger Mensur mit weichem Tone. *Offenflöte*, 8, 4, (2). *Flûte traversière.* 16, 8, 4. *Flûte d'amour (Flauto amabile, Suabile)* 8, 4. *Schwiegel*, 4, 2, 1. *Traversenbass* 16.* *Flûte douce* (bisweilen doppelt, eine Reihe offen, die andere gedeckt) 8, 4.		
4. Offenes, gleichweites Pfeifenwerk von sehr enger Mensur, mit schneidendem (geigenartigem) Tone: *Violonbass*, 16*, 8*. *Violoncello*, 8. *Violdigamba* (*Violino* im Discant) zuweilen ganz oben etwas zugespitzt: 8, 4. *Salcional* (*Weidenpfeife, Salicet*) (16), 8, 4. *Fugara* 4. *Schweizerpfeife* (*Feldflöte*) 4, 2, 1.	3. *Quintviole.* $2\frac{2}{3}$	
5. Trichterpfeifen. *Dulcan (Grossdulcian).* 8, 4.		
6. Spindelpfeifen. *Gemshorn* 16? 8, 4, 2, 1. *Spitzflöte* (vom Gemshorn auch durch die Intonation unterschieden) 8, 4, 2, 1. *Flachflöte* (8), 4, 2, 1 (*Flageolet?*) *Blockflöte* (16) 8, 4, 2.	4. *Gemsquinte, Spitzquinte* $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$. $1\frac{1}{3}$.	
7. Gedackte. *Subbass* (*Contrabass, Untersatz*) 32* 16*. *Bordun* (*Gedackt, Copula major* und *minor*, auch *Flauto, Plautone, Fletna, Burem, Blockflöte, Rohrflöte* (!), *Flûte traversière* von Vogler genannt) 16, 8, 4, 2. *Duiflöte* mit doppelten Labien, 16*, 8, 4.	5. *Nasat (Nazard)* $10\frac{2}{3}$* $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$.	2. Gedackte Terzen bis jetzt nur in voglerischen Orgeln, (aus $6\frac{2}{5}$), $3\frac{1}{5}$, $1\frac{3}{5}$.
8. Gedackte mit leise überschlagender Quinte: *Quintatön* 16, 8, 4. *Nachthorn* 8, 4, 2*.		
9. Halbgedackte *a)* mit einem Röhrchen im Hute: *Rohrflöte*, 16, 8, 4; (2* 1* *Bauerflöte*). *b)* mit halb offenem Deckel: *Flûte allemande* (*Flauto trav.*) 8. 4. (Auch findet man die Dulzflöte (*Flûte douce?*) auf diese Art.)	6. *Rohrquinte* (*Nasat*), $10\frac{2}{3}$′, $5\frac{1}{3}$, $2\frac{2}{3}$.	
Anm. Die das Tonmaass bezeichnenden Ziffern, welche mit * versehen sind, deuten Pedalstimmen, die mit () eingeschlossenen, seltener vorkommende Arten an.		

*) Es werden geflissentlich nur Orgeln erwähnt, deren Dispositionen bereits gedruckt sind.

**) Auch die von *W. Trampeli* 1813 erbaute Orgel zu Weimar (s. *Allgem. Mus. Zeit. XV.* 158) ist ganz in Hildebrands Geiste disponirt.

Digitized by Google

2. *mehrfaches oder gemischtes*; d. i. aus verschiedentlich tönenden Pfeifen zusammengesetzte Orgelstimmen:

1. durchgehende, oder nicht repetirende: *Sesquialtera* 2fach, *g e*, seltener *g e*; 3fach *c g e* oder *g c e* (wird auch einfach als blosse Terze, aber auch mehr als dreyfach gefunden.) *Tertian* in der Regel 2fach, *e g*. *Rauschpfeife* 2fach *G c**, oder *g c*; 5fach *c g c* oder *g c g*. *Cornet* sehr weiter Mensur fängt erst im *c* an mit den Tönen *c* (gedackt) *c g c e* (diese 4 offen); der Klang gleicht dem, eines 8füssigen Rohrwerks. *Cornet d'echo* eben so, nur enger mensurirt, und in einem Verschlage befindlich. — NB. *Cornetbass*.
2. repetirende: *Mixtur* oder *Scharf*, mit und ohne Terzen, oft in den höhern Octaven an Pfeifenzahl zunehmend, z. B. *c g c e g c* oder *g c g c*, etc. etc. — *Cymbel* unterscheidet sich von der Mixtur durch die noch kleineren Pfeifen, z. B. 5fach, *c g c*, etc., enthält weniger Reihen, und darin meistens nur Octaven und Quinten.

B. Rohrwerk.

1. Trichterförmiges: *Posaune* (*Bombarde*) 32* 16*, *Trompete*, 16, 8. *Clairon* (*Clarino*) 4. *Cornet* (*Zink*) 2*. (Die bisher genannten haben alle einerley Structur). *Chalumeau* (*Schallmey*) 8, (4.)
2. Cylinder- und kegelförmiges: *Fagott* (*Basson, Dulcian*) 16, 8. *Cromorne* (*Krummhorn*) (16), 8. *Vox humana* (*angelica*) 8. (bey Vogler auch 16!). *Musette* 8. *Clarinetto* 8. *Sordun* (*Rankel*, *Bärpfeife etc.*) 16, 8. *Oboe*, 8, 4, und die mancherley Arten *Regale*.

C. Glockenwerk.

a) *für* das Manual.
b) *für* das Pedal.

II. Nebenzüge.

1. Selbstklingende: *Pauken* (mit eigner Pedaltastatur). *Cymbelstern* (*Sonne*). *Vogelgesang*, *Nachtigall*, *Guckuck*, *Trommel* (*Tambura*).
2. Klangbewirkende und hinderndc: *Sperrventile. Pedal- und Manualkoppel. Balgglocke* (*Calcantensignal etc.*) *Windablassung* (sehr empfehlenswerth!)
3. Ton und Klang ändernde: *Transpositionszüge* (*Kammerkoppel*). *Tremulant. Schwebung. Dachschweller* (zulässig!) *Windschweller* (verwerflich!)
4. Maschinerien, bewegliche Figuren, und dergleichen Tändeleyen.
5. Aufschriften blinder Register. Z. B. *Manum de tabula. Noli me tangere. Vox ineffabilis. Vox inaudita etc. etc.*

In Beziehung auf die vom Hrn. Wolfram beliebte Ordnung folgen hier noch einige Bemerkungen über die einzelnen Orgelregister.

Bassonell, *Choralbasset*, *Hohlschelle*, *Jula*, *Kützialflöte*, *Scarpa*, *Schlangenohr*, *Schreypfeife**) sind Artikel, die hätten wegbleiben können. Dagegen fehlen *Flauto amabile*. *Sexta* (d. i. *Tertia*). *Spitzflöte* (von Spillflöte, d. i. Gemshorn, zu unterscheiden). *Schweller*.

Cornet. Unter diesem Namen kommen dreyerley ganz verschiedene Register vor.

1. Das aus Frankreich stammende, 5chörige Cornet, welches mit Hinweglassung des achtfüssigen Chors auch 4stimmig, und wenn überdies noch die zweyfüssige Pfeifenreihe fehlt, nur 3stimmig vorkommt. Durch das Hinzuthun eines sechsten (16fussigen) Chores entsteht eine neue (blos deutsche) Varietät. Ein gutes Cornet hat auf die Deutlichkeit im vollen Werke den bedeutendsten Einfluss.

*) Die Deutschen scheinen von jeher in Erfindung neuer und sonderbarer Registertitel ein Verdienst gesucht zu haben. Adlung's sorgfältig gesammeltes Verzeichnis wäre leicht zu verdoppeln, wenn man, wie er, alle Provincialismen, Barbarismen und sogar alle ausländische Benennungen der Orgelstimmen zusammenlesen wollte. Auch wundert sich *Don Bedos*, bey Gelegenheit der Orgeldisposition zu Weingarten, (die, beyläufig gesagt, von der in deutschen Orgelbüchern mitgetheilten gar sehr abweicht; zum Theil ganz unbekannte Registernamen enthält, z. B. *la Force* 4' *d'etain* im ersten Pedalwerk; auch sogar nicht durchgängig das Ansehn der Aechtheit hat;) dass es in Deutschland der Orgelstimmen so mancherley Gattungen giebt, die ihm durchaus fremd sind. Aber in der That fehlen in Frankreich mehre uns unentbehrlich gewordene Stimmen; z. B. *Quintatön*, *Salcional*, *etc.*

Digitized by Google

2. Eine nicht repetirende Pedalmixtur, besonders im Südosten von Deutschland gewöhnlich, nur Octaven und Quinten enthaltend; seltener ebenso im Manuale.

3. Ein den grossen Posaunensatz im Pedal vervollständigendes Rohrwerk. Dieser ganze Satz kömmt in den grossen Orgeln zu Bremen, Danzig, Hamburg, Magdeburg, Merseburg etc. unter folgenden Titeln vor:

Posaune, *Contraposaune*, *Trombone*	32	Fuss.
Posaune, *Bombarde*,	16	—
Trompete, *Tromba*,	8	—
Clairon, *Clarino*, *Schallmey*, *Cornet*,	4	—
Cornet, *Zink*, *Chorregal etc.*	2	—

Ist aber dieser *Cornetbass* allein, oder höchstens in Verbindung mit der *Posaune* 16 F. vorhanden, so kann der Gebrauch desselben freylich nur sehr beschränkt seyn.

Gedackt. Gegen die schon oft niedergeschriebene Behauptung, dass die Gedackten nicht kleiner als 4füssig gearbeitet würden, zeugen ja (blos in gedruckten Beschreibungen) die magdeburger Domorgel, die Orgel zu Wansleben, u. a. Orten.

Glockenspiel. Wenn an einer Orgel von Bedeutung sonst nichts Wesentliches vermisst wird, kann man auch ein rein abgestimmtes Glockenspiel daran verstatten. Der Kenner von Geschmack wird es jedoch wol nur im Pedal mit dem vollem Werke hören mögen. Im Manual ist und bleibt es allerdings, mit Hrn. Wolfram zu reden, ein elendes Klingelwerk *).

Mixtur. Wenn man lieset, was in manchen Schriften über die Einrichtung der Mixturen vorgebracht wird, so wundert man sich nicht mehr, dass die meisten Orgelbauer in diesem Punkte lieber dem alten Herkommen gemäss verfahren, als dass sie sich durch Ausführung chimärischer Entwürfe der Gefahr aussetzen, Verdienst und Ehre zu verlieren. Ohne zu gedenken der projectirten Mixturen mit *wirklichen* Sexten, oder der *vierfüssigen* Mixturen, welche *dreymal repetiren* sollen(!), erinnere man sich, was der grösste Harmoniker seiner Zeit, *Kirnberger*, für einen... Einfall hatte. In die Orgel zum heil. Geist in Berlin liess er nämlich eine untemperirte Septime (eigentlich im Verhalt wie 4: 7; s. Kunst des reinen Satzes 1. Th. S. 24 und 144) anbringen. Abt Vogler würdiget diese Verirrung nach Gebühr in der *Allg. Mus. Zeit. II.* 691. — Der in seiner Kunst gar wohl erfahrne, aber mit der Gabe der Mittheilung höchst stiefmütterlich ausgestattete, ehemalige Cantor an der Jerusalemskirche zu Berlin, *Ch. C. Rolle*, wollte sogar den vollständigen, d. i. siebenstimmigen Terzdecimenaccord als Mixtur in die Orgel gesetzt haben (S. neue Wahrnehmungen S. 32.) — Findet noch ein Rath Gehör, so lasse man nicht alle Chöre auf derselben Taste die Repetition zugleich anfangen, oder wenigstens nicht jede Octave der andern gleichförmig besetzen. Eine gut disponirte und sorgfältig gestimmte Mixtur verherrlicht ein ganzes Orgelwerk. Auch hierin waren *Silbermann* und *Hildebrand* Meister vom Fache.

Pauken. Der prächtige Klang der Pauken ist in der That geeignet, die Wirkung des Orgeltons mächtig zu erhöhen, und sich demselben so innig anzuschmiegen, wie kaum irgend ein anderes Instrument. Wer jemals wirkliche Pauken, die mittelst eigner Tasten nach Willkühr des Spielers erklingen, in geistreichen Phantasien, z. B. eines *Berner* mitspielen hörte, wagt es nicht, sie als geschmacklose Tändeley abzufertigen.

Pedalbässe. Alle, die, wie unser Verf. S. 172, 180, 185, gegen die 2füssigen, oder wol gar gegen die 4füssigen Pedalregister eifern, haben immer nur kleine Orgeln vor Augen. Ein guter Organist mag an einem grossen Werke selbst die Mixturstimmen nicht gern entbehren.

Principal. Wo Geld und Platz für ein 16füssiges, zinnernes Principal vorhanden ist, setze man dieses ja (gegen Hrn. Wolfram's Anordnung S. 102) ins Hauptmanual, denn weder *Bordun* 16′, noch *Quintatön* 16′, noch beyde zusammen, vermögen jenes zu ersetzen, und im Pedal verrichtet es ein hölzerner Bass. — Was die 32füssigen Principale betrifft, so ist nicht zu befürchten, dass diejenigen, welche dergleichen Werke *können* erbauen lassen, durch das kleinliche Geschrey über Verschwendung etc. (S. Wolfram S. 297) sollten abgeschreckt werden, zur Erreichung erhabener Zwecke glänzende Mittel anzuwenden. Auch kömmt ein gedeckter *Subbass* (oder Grossuntersatz) dem 32füssigen Principal am Tone nicht gleich, man sage, was man wolle. Den Beweis findet man zu

*) In Krähwinkel, wo „*das klinget so herrlich*" mit neu unterlegtem Kirchentexte aufgeführt wird, ist das Glockenspiel freylich eine höchst obligate Orgelstimme.

Digitized by Google

Hamburg bey *St. Michaelis*, *Catharinae*, *Nicolai*, zu Lübeck bey U. L. Fr., zu Upsal im Dom, zu Weingarten in Schwaben und zu *St. Florian* in Oesterreich; ingleichen zu Hamburg bey *St. Jacob* und *Petri*, zu Görlitz bey *St. Petri*, zu Breslau bey *St. Magdalena*, und zu Magdeburg im Dom; (in den letztgenannten 5 Orgeln stehn die 32füss. Principale erst vom F oder G an im Gesichte).

Schallmey. Es klinget zwar kein Schnarrwerk so schlecht (vorausgesetzt: es habe gleiche Ansprache und Intonation, und sey gestimmt!) dass nicht ein geschickter Registrirer, zumal in hohen Gewölben, eine angenehme Mischung damit hervorbringen könnte. Aber das von *Silbermann* mehrmals gearbeitete *Chalumeau* gehört nicht zu denen, die „ein fürchterliches Geblöcke machen."

Schweller. Wer mit der kraftvollen Gediegenheit des Orgeltons nicht zufrieden, auch noch das Anschwellen und Abnehmen desselben verlangt, muss eine oder mehre Stimmen in einen Kasten oder Verschlag setzen, dessen bewegliche Decke ein unschädliches *Crescendo* und *Diminuendo* bewirkt, wenn sie während dem Spielen mittelst eines Fusstrittes geöffnet und geschlossen wird. Ein eben so erträgliches Zu- und Abnehmen des Tons entsteht, wenn die Schleifen eines oder mehrer *gleichartigen* (und wo möglich: *gleichfüssigen*) Register durch einen Fusstritt an- und abgezogen werden können. Alle Windschweller aber haben auf die Stimmung eine nachtheilige Wirkung, und ihr Gebrauch ist gesunden Ohren unausstehlich *).

Vogelgesang, *Nachtigall*, etc. sind mit vollem Rechte in den *allerwenigsten* Orgeln zu dulden, weil diese Register in den Händen der *allermeisten* Organisten nichts, als der Heiligkeit des Tempels widersprechende Spielereyen seyn würden. Doch ist ein *Joh. Schneider*, nachdem er durch seine Kunst die höchste Bewunderung des Zuhörers in Anspruch genommen, auch wol im Stande, durch wahrhaft geniale Anwendung der verschrieenen Vogelstimmen (im Orgelconcert) uns das Geständnis abzulocken, dass eine solche Copie der Natur dem Ohre so ergötzlich sey, wie eine andere von *Berghem* oder *Potter* für's Auge.

Vox humana. Würde doch einmal Hrn. Wolfram die Freude zu Theil, durch eine silbermannische *Vox humana* getäuscht zu werden, damit er sein Urtheil über diese Stimme berichtigen könnte! Freylich kann eine solche Täuschung nur in einer grossen Kirche vollkommen werden. Statt der selten gerathenden *Vox humana* ist für kleinere Kirchen das im engeren Raume wohlklingendere, und überhaupt ungleichbrauchbarere *Cromorne* (jedoch mit 4füssigen Körpern) zu empfehlen.

Wer, wie Hr. Wolfram, selbst gar keine Zeichnung von der Structur der verschiedenen Orgelstimmen mittheilt, sollte bey jeder derselben die besten Abbildungen in andern Büchern nachweisen **). Ausser den Abrissen in *M. Prätorius*, *Adlung*, *Schlimbach*, u. A., sind für die bildliche Anschauung zu benützen: die vortrefflichen Kupfertafeln in *Don Bedos* grossem Werke, besonders aber auch die ungemein schönen Abbildungen in der *Encyclopédie methodique. Tome III. des gravures. Luthier. Pl. XII-XV*; (der hierzu gehörige Text ist zu suchen in: *Arts et Metiers mécaniques. Tom. IV. Instr. de Musique VI.*)

Obschon die Lehre von den Registermischungen nur in eine Anweisung zum Orgelspielen gehört, so wird doch die Anleitung zur Kenntnis der Orgelstimmen gar oft mit dem Unterrichte zu dem Gebrauche derselben verbunden. Was Hr. Wolfram S. 3-10 hiervon beybringt, *soll* zwar nicht die Sache erschöpfen; aber das hier Gesagte bedarf auch mancher Berichtigungen. Ueberhaupt lehren die meisten Schriftsteller nichts, als einige 8 und 4füssigen Stimmen zusammenziehen, (was jeder Anfänger im Orgelspiel auch im Stande ist,) aber von den frappanten Mischungen schweigen sie, (wie Hr. *Knecht*,) oder schreyen wol gar über die Untauglichkeit derselben (wie Hr. Wolfram S. 10, 110.) Nur Abt *Vogler* lässt einige Worte in seiner Manier fallen. S. *Allgem. Mus. Zeit. III.* 538f. — Viele der schönsten Mischungen sind freylich nur in der obern Hälfte der

*) Die angenehme Täuschung, eine Orgelstimme als sehr entfernt klingend darzustellen (wie die *Violdigamba* im grossen Betsaale zu *Herrnhut*), ist ebenfalls durch das Einsperren derselben in einen Verschlag zu bewerkstelligen.

**) Die Literatur der musikalischen Ikonologie, oder der Abbildungen aller musikal. Instrumente, wartet überhaupt noch auf einen Forkel oder Gerber. — In andern Fächern des menschlichen Wissens, z. B. in der Botanik, ist in dieser Hinsicht bereits besser gesorgt worden; beynahe in jeder einzelnen Flora (geschweige in den vollständigen Systemen) findet man die besten Pflanzenabbildungen nachgewiesen. Warum folgen nicht Tonlehrer diesem Beyspiel?

Digitized by Google

Tastatur, und manche noch dazu nur bey einer gewissen Spielart, brauchbar. Es gehören wenigstens zwey Manuale dazu, um auch die fremdartigsten Mutationen anwenden zu können. In den obern Octaven braucht man alsdann z. B. das Terzregister nicht wegzulassen, wenn man auch aus Molltonarten spielen will (wie Manche vorgeben). Denn eben die Reibung des fremdartigen Tones, (*toni peregrini*, nämlich der grossen Terz der Tonica, die in jedem tönenden Körper von selbst mitklingt,) mit der kleinen Terz der Molltonart verursacht den bald ängstlich pressenden, bald weichlich kitzelnden Eindruck auf das Gefühl, und dieses ists, was die Molltonart ganz wesentlich von der Durtonart unterscheidet, in welcher letzteren die Mediante mit der natürlich mitklingenden Terz (oder Decime) der Tonica, auch in unserer Temperatur, so ziemlich eins ist.

Uebrigens ist in dem vorliegenden Buche die innere Einrichtung der Orgeln gut beschrieben. Besonders gut gerathen sind die Kapitel von der Erhaltung einer Orgel, von Erbauung neuer Orgeln, und von der Revision der Orgel (sonst Orgelprobe) S. 211, 308, 334; was auch nach den bekannten Vorarbeiten (denen jedoch Hr. Wolfram nichts will zu danken haben, S. *VII!*) erwartet werden durfte. Einiger seltener vorkommenden Gegenstände ist nicht gedacht, z. B. der Springladen, der wagner'schen Laden, der Ventile, die sich an der breiten Seite öffnen. Aber drey Punkte konnten noch berührt werden: *a*) die Hauptursache der Windstössigkeit: die zu grosse Entfernung der Bälge; *b*) das einzige Mittel, der Orgel eine ausdauernde Stimmung zuzusichern: ein massiver, untergewölbter Chorboden; und *c*) ein nicht seltener, dem Organisten sehr lästiger Fehler: Mangel an Licht auf dem Orgelpulte.

Die Druckfehler sind bey weitem nicht alle im Druckfehler-Verzeichnisse aufgeführt.

†

Nachrichten.

Dresden. Beschluss aus der 19ten No. Am Oster-Vorabende wurde in der katholisch. Kirche das Oratorium: *Isacco, figura del Redentore*, aufgeführt; bekanntlich eine geistliche Poesie des unsterblichen Pietro Metastasio. Sie war neu in Musik gesetzt vom Hrn. Kapellm., Ritter Morlacchi. Wir halten dieses für eine der vorzüglichsten Compositionen dieses Meisters, ja, in mancher Hinsicht, für die vorzüglichste von allen. Wir finden sie um so rühmlicher, da er sie in kurzer Zeit mit Genie und Begeisterung geschrieben hat. Neu und originell ist es, dass er alle Recitative rhythmisch gesetzt hat, welches zwar schwer auszuführen, aber auch von sehr guter Wirkung ist. Es sey uns erlaubt, von dieser, sowol für den Componisten, als für die Sänger und das Orchester mühsamen Arbeit etwas ausführlicher zu sprechen. Die Ouvertüre ist an sich schön, aber doch einer geistlichen Dichtung nicht angemessen, sondern mehr im gemischten, profanen und theatralischen Style geschrieben; der Componist hätte darin ernstere, weniger verzierte Motive, und Noten von grösserm Werthe brauchen sollen, vorzüglich in den mittlern Stimmen, worin der Sitz jener Harmonie ist, welche besonders in einer solchen Composition statt finden muss, damit sie die gehörige Wirkung hervorbringe. Sehr schön ist Abrahams Recitativ zu Anfange des Oratoriums: *Ah! come e con quai voci* etc. ausgedrückt; es steigt nebst den Instrumenten stufenweise und ist der Kraft der Worte und der Declamation angemessen. Mit Gefühl und Ausdruck ist die Arie des Engels: *Quell' innocente figlio*, geschrieben, welche blos von Blasinstrumenten begleitet wird, um durch solche Harmonie die Ankunft des himmlischen Gesandten besser und interessanter auszudrücken. Der einzige Fehler, den man hier findet, ist die öftere Wiederholung der Worte: *vuol Dio da te*, wodurch der Eindruck, den diese schöne Arie macht, etwas geschwächt wird. Lobenswerth ist in Abrahams Recitative nach der Arie des Engels die Stelle: *mà nel tremando passo assistimi, o Signor*; hier ist seine Stimmung so treu ausgedrückt und die Musik dem gefühlvollen Texte so angemessen, dass die Zuhörer tief gerührt werden müssen. Sehr glücklich gedacht und ausgeführt ist es, dass Hr. M. hier ein Duett, einen der schönsten Theile des Oratoriums, zwischen Abraham und Sara, mit den nämlichen Worten aus der Arie des Engels bildete. Dies Stück ist äusserst interessant, sowol wegen des schönen Gesanges, der darin herrscht, als wegen der Instrumentalmusik, und der Neuheit des Thema. Noch schöner ist die Scene und Arie, worin Abraham der Sara den Augenblick des schrecklichen Opfers ankündigt. Diese Arie fängt in D dur, in einem ruhigen und harmonischen

Digitized by Google

Thema an, um die Worte: *Dali pace, e più serena*, auszudrücken; allmälig steigt die Musik in schöner Declamation, behauptet aber immer den nämlichen sanften Charakter, worin Sara ermuntert wird, ihren Kummer zu mässigen. Dieses wahrhaft vorzügliche Stück wurde auch nach Verdienst belohnt. Das Recitativ der Sara vor dem Terzett ist so ausdruckvoll, dass es jeden, der es anhört, bewegen muss. Gut ist auch dies Terzett; noch mehr, das Solo des Isaak mit Begleitung der Violoncelle, wo diese arpeggiren und die Violen die Harmonie der Begleitung machen. Der Gesang ist voll Ausdruck und sehr anziehend. Auch hier ist der Gedanke des Componisten sehr glücklich, aus dem Recitative ein charakteristisches, mit Chören verwebtes Terzett zu bilden. Schade nur, dass die häufigen Wiederholungen der Worte des letzten Allegro: *il suo voler s'adempia*, die schöne Wirkung vermindern. (Hr. M. ist noch jung; und so liebt er überhaupt noch, alles auszusagen, was ihm Talent und Begeisterung eingeben.) Im wahren Kirchenstyle ist das harmonische Stück des Chors: *O figlia d'umiltà*, in D dur geschrieben. Das Final-Allegro mit den Worten: *Dio t'alimenta*, fängt sich mit einem *Tema d'imitazione* an, welches denn wol nicht ohne Wirkung ist, aber noch mehr wirken würde, wenn es nicht so oft wiederholt worden wäre. Anhaltend aus Einem Motive in Tonarten herumwandeln wollen, die der angenommenen fremd sind, heisst, sich dem unendlichen Weltmeer auf leichter Barke überlassen. Man rudert dann wol und mühet sich ab: aber an ein erwünschtes Ziel kömmt man selten, und auch dann gewiss abgemagert, so dass der theilnehmende Beobachter keinen freudigen Anblick bekömmt. Wenigstens müsste dies Stück beträchtlich kürzer und viel freyer von Wiederholungen seyn. — Wir gehen nun zum 2ten Theile! — Ein kühnes Unternehmen bleibt es immer, eine Scene und Arie mit den Worten: *Chi per pietà mi dice*, und *Deh! parlate che forse tacendo*, zu componiren, nachdem bekanntlich Cimarosa seine erhabene Musik dazu geschrieben hat, welche für eins seiner Meisterstücke in der Kunst gehalten wird. Herrlich ist dort, bey Cimarosa, Ausdruck und Declamation der schönen, angstvollen Stelle: *ah tacete, tacete, men pietosi*; an ihrem Platze die neue und höchst wirksame Modulation von B dur in H dur, zu den Worten: *sò che spira quell' ostia si cara, veggo il sangue* etc.; unaussprechlich der Eindruck, den eine so herzinnigliche Musik, verbunden mit dem rührenden Texte, bewirkt. Je höher wir dies Stück halten, je gespannter waren wir auf die Arbeit des Hrn. M., und wir müssen gestehen, dass er bey der Nachahmung des grossen Musters alle Mittel angewendet, den Sinn jedes Perioden auszudrücken, und ein achtbares Werk geliefert hat. Auch seine Musik stellt die Unruhe und den Schmerz, die Sara in jenem Augenblicke fühlt, treulich dar; was auch nicht unerkannt blieb. In der Bass-Arie des Gamari hingegen, worin dieser der Sara seine Gefühle schildert, als er seinen Herrn, Abraham, in der peinlichen Handlung des Opferns sahe, ist die Musik ganz wider das Metrum und die Situation. — Abrahams Arie in einem begeisterten, dem Sinne der Worte angemessenen Style geschrieben, und die *Cadenze finte* und Fermaten in den Accorden der $\frac{4}{2}$, passten vollkommen an diesen Ort und zu diesem Text. Nach dieser Arie hat Hr. M. das Recitativ der Sara, mit den Worten: *Ah! benedetto sia, clementissimo Dio* — in eine Nachahmung im *Unisono* der vier Stimmen verwandelt, die sich mit dem ganzen Chore schliesst. Dies gewährt besonders ein locales Interesse: es bringt grosse Wirkung in unsrer Kirche hervor. Wir haben aber bemerkt, dass in der Imitation der vier Stimmen zwey *toniche perfette* in steter Bewegung abwärts gingen, und diese machten nicht die beste Wirkung auf das Ohr, wie z. B. von G moll auf F dur. Wir hoffen jedoch, dass es der Componist eben so gut, wie wir, bemerkt haben werde. Interessant, ausdruckvoll und rührend ist die ganze Scene Abrahams, worin er der Sara den Augenblick der Opferung erzählt. Sehr gut gesetzt ist Isaaks Arie mit den Worten: *a me le sue ritorte;* hier ist, ausser gutem Gesang, auch gute Haltung zu finden. Schön ist auch die Scene des Engels mit Begleitung der Harfe, und wo man grösstentheils Blasinstrumente hört, um, wie wir schon beym ersten Theile gesagt haben, eine himmlische Harmonie auszudrücken, womit Abraham nach einem Ritornell dieser Melodie, die Ankunft des Engels in den Worten: *apresi il cielo*, ankündigt. Beyde sind von guter Wirkung und mit Kunst berechnet, und das um so mehr, da sich Hr. M. in der Arie: *Dio l'ha promesso* des Thema des *Canto fermo* bedient hat, wo dasselbe vom Chore wiederholt wird. Dieses ganze Stück machte

Digitized by Google

tiefen Eindruck auf das Publicum: noch mehr that es aber die letzte Scene Abrahams, wo er bey der himmlischen Vision in sich selbst versunken ist. Dies ist so wahr geschrieben, dass es gewiss ins Innerste dringt. Das Final-Chor endlich, das vom Tenore mit einem nachahmenden *Tema d'andamento* in B dur anfängt, ist, in Ansehung des Baues und der Wirkung, von dem Werthe des erstern.

Hieraus wird Hr. Morlacchi sehen, mit welcher Aufmerksamkeit wir seine fleissige Arbeit angehört und erwogen haben: wir hoffen daher, unsere kleinen Bemerkungen werden die Wirkung haben, die wir wünschen; nämlich, sie werden ihn veranlassen, sich zu freuen, dass sein Gutes erkannt worden ist, und den, gewiss gemässigten und nicht ungegründeten Tadel zu benutzen, namentlich die überflüssigen Wiederholungen zu vermindern, und die, aus Versehen begangenen Fehler gegen die Harmonie zu verbessern. Durch beydes wird er das sehr schätzbare Werk noch höher heben. — Bey der Ausführung erwarb sich Hr. Sassaroli in den Rollen der Sara und des Engels vollkommenen Beyfall; er sang mit Kunst, Ausdruck, und einem Gefühle, das ihn in der grossen Arie der Sara: *Deh*, *parlate* etc. selbst so hinriss, dass einige schöne Stellen des Gesangs verloren gingen. Hr. S. erholte sich aber bald und sang die Arie des Engels mit Kraft und Präcision, zu schöner Wirkung. Hr. Benelli, als Abraham, blieb dem Charakter und den auszudrückenden Gefühlen treu; wusste auch seinen Gesang auf eine kunstgemässe Weise zu verzieren. Vorzüglich rührend sang er im Duett mit Sara, und in der Scene und Arie, wo er dieser den Augenblick des Opfers berichtet. Seine bekannte Meisterschaft in der Declamation bewies er vornämlich in den Recitativen und in der letzten Scene vor dem Final-Chore des 2ten Theils. Hr. Buccolini, als Isaak, führte, was ihm oblag, sehr gut aus und sang seine Arie mit vielem Ausdrucke. Hr. Benincasa, als Gameri, sang sehr gut, mit reiner Intonation und passendem Ausdruck, sowol in der Arie, als in den Recitativen; auch brachte seine starke Stimme in der grossen Kirche die schönste Wirkung hervor. Das ganze Orchester spielte, unter Anführung des Hrn. Concertm.s Polledro, diese Musik mit grösster Aufmerksamkeit, der genauesten Beobachtung des Colorits, mit grosser Kraft und anmuthigster Zartheit, wo jedes hingehörte. Hr. Morlacchi muss sich über diese vollkommene Ausführung sehr gefreuet haben, und auch wir freuen uns noch jetzt, indem wir darüber Bericht erstatten.

Berlin. Uebersicht des Aprils. Den 4ten führte Hr. Prof. Zelter durch die Singakademie auf, Ramlers und Grauns Cantate, *der Tod Jesu*, mit dem allgemeinsten Beyfall der zahlreich versammleten Zuhörer. — Den 8ten gab Hr. Friedr. Wranitzky, Violoncellist der k. k. Hoftheater in Wien, dessen ich schon im vorigen Bericht erwähnte, Concert. Er spielte ein Adagio und Rondo von B. Romberg und Variationen über ein ungarisches Thema, und gab neue Beweise von seinem Talent, besonders was Ton und Fertigkeit betrifft. — Den 10ten gaben die Dem. Friederike Klinsing und Wilhelmine Schultz Concert. Dem. Kl., die schon vor einigen Jahren sich als Violinspielerin zeigte, und seitdem ihre Fertigkeit vervollkommnete, spielte ein Concert von Kreutzer und eine Polonoise und Adagio mit Orchesterbegleitung von Möser, mit keckem Strich, rundem Triller und schönem Vortrag; besonders im Adagio. Dem. Schultz, Schwester des früh verstorbenen, geschickten Flötenbläsers in der Kapelle, blies ein Flötenconcert von Berbiguier mit viel Fertigkeit und gutem Ton. — Den 16ten sang Hr. Wild aus Wien zum letztenmal in seinem Concert, namentlich eine Scene und Arie von Sim. Mayr, eine Cavatine von Cimadoro mit Begleitung der Guitarre, mit Mad. Schulz ein Duett aus Zingarelli's *Giullietta e Romeo*, und Körners Gedicht, *der Treue Tod*, am Klavier begleitet von Hrn. Detroit. Im Theater war er noch aufgetreten am 2ten als Blondel in Gretry's *Richard Löwenherz*, am 7ten als Licinius in Spontini's *Vestalin*, und am 11ten als Murney in Winters *unterbrochenem Opferfest*. Sein schöner Gesang, besonders in den Mitteltönen, wird uns unvergesslich seyn.

Den 24sten ward zum erstenmal gegeben und seitdem einigemal in dem überfüllten Opernhause wiederholt: *Zephyr und Flora*, Ballet in 2 Abtheilungen, von dem kais. russisch. Balletmeister Didelot, und eingerichtet vom königl. Balletmeist. Telle. Dieses angeblich anakreontische Ballet hat, wie gewöhnlich, einen magern Inhalt, und ward nur gehoben durch die Musik von Venua, eine neue, nach einem Gemälde des Claude le Lorrain

durch den Decorationsmaler Gerst ausgeführte, schöne Landschaftdecoration, und die vom Hofzimmermeister Glatz eingerichtete neue Maschinerie, bey der Zephyr und Flora in die Lüfte entschweben, und über die Gipfel der Bäume hüpfend zurückkommen. Das muss man sehen! schreyen alle Schaulustigen, und das Haus füllt sich über die Massen. Dem. Lemière und Hr. Hoguet, bisher Mitglieder der grossen Oper zu Paris, (wahrscheinlich als Figuranten,) welche zu ihrem Debut als königl. Solotänzer die Partien der Flora und des Zephyr ausführten, konnten sich keinen oder nur sehr geringen Beyfall erwerben.

Den 28sten gab der vorher genannte Hr. Carl Detroit Concert. Er war schon als fertiger und geschmackvoller Fortepianospieler bekannt, und bewährte diesen Ruf aufs neue in seinem Vortrag des Sturms von Steibelt, und des Trio für Fortepiano, Violin und Violoncell von Himmel, wobey er vom Hrn. Concertm. Möser und Hrn. Kammermus. Kelz begleitet wurde. Hr. Detroit spielte auf einem, von Hrn. Kisting ganz neu verfertigten, aufrechtstehenden Instrumente, das durch seinen schönen Ton gefiel. — Den 30sten gab Hr. Kapellm. Weber eine musikal. Akademie. Auf die Ouverture aus Cherubini's neuester Oper, *les Abencerages*, und das von Hrn. Bärmann für den Fagott gesetzte und geblasene Adagio und Variationen, folgte die lyrische Rhapsodie, *Gott der Allgütige*, von Herklots, und von dem Concertgeber componirt, in der besonders der Chor: Heilig ist der Herr etc. gefiel. Mad. Schulz, Dem. Eunike und die Hrn. Eunike und Gern, trugen die Solopartien vortrefflich vor. Der 2te Theil gab Scenen aus Göthe's *Faust*, nach der Composition eines hiesigen hohen Kunstliebhabers (des Fürsten Radziwil). Auf den von Hrn. Wolf gesprochenen Monolog folgte der Oster-Chorgesang der Engel: Christ ist erstanden etc., und die in den folgenden Monolog eingewebten Chöre der Weiber, Engel und Jünger, unter denen besonders der Chor der Jünger sehr gefiel: Hat der Begrabene etc. Dann folgten das Duett zwischen Faust und Margarethe aus der Scene im Garten, wie letztere die Sternblume zerpflückt, gesungen von Hrn. und Dem. Eunike, und der Chor der Geister, die Faust in den Schlaf singen: Schwindet, ihr dunkeln Wölbungen etc. Auch dieser fand allgemeinen Beyfall. Hr. Concertm. Seidler trug darauf Variationen für die Violine zart und ungemein fertig vor. Den Beschluss machte die schon mehrmals nicht ohne Beyfall gehörte Ballade von Schiller, *der Gang nach dem Eisenhammer*, von Hrn. Weber in Musik gesetzt, und von Hrn. Beschort brav gesprochen.

Mad. Wranitzky-Seidler, die auch in den Concerten ihres Bruders und der Dem. Klinsing und Schultz gesungen hat, ist nur zweymal im Theater aufgetreten, am 2ten als Margarethe in Gretry's *Richard Löwenherz*, und am 5ten als Adèle in Nicolo-Isouards *Lottonummern*.

Rom, den 2ten April. Frau Marconi-Schönberger, bekanntlich eine geborne Deutsche, welche während des letzten Carnevals mit so grossem Beyfall hier, im Theater Argentina sang, hatte sich kürzlich mit Frau Vera, geb. Häser, aus Leipzig gebürtig, die seit einigen Jahren die Bühne ganz mit häuslicher Stille in einer glücklichen Ehe vertauscht hat, vereinigt, um den Verehrern ihrer schönen Talente einen hohen, ja in seiner Art wahrhaft einzigen musikalischen Genuss zu verschaffen. Sie gaben nämlich im Hause der Frau Vera, Pergolesi's längst berühmtes *Stabat mater*. Der Vortrag und die gesammte Ausführung dieses Meisterstücks von zwey so vortrefflichen Künstlerinnen ergriff jedes Herz und entzückte jedes Ohr. Ihre Freunde beredeten nun die beyden gefeyerten Frauen, denselben Genuss allgemeiner zu machen, und der kunstliebende Cardinal-Vicario, della Tormaglia, gestattete mit einer hier beyspiellosen Liberalität die Aufführung in der kleinen Kirche St. Sylvester. Der Zulauf war ausserordentlich, da man noch nicht erlebt hatte, dass Frauen in einer römischen Parochial-Kirche singend aufgetreten waren, sondern dies Recht bisher ein Monopol der Soprane und Contraalte der päpstlichen Kapelle war. Crescentini war selbst zugegen, und sein Urtheil, dass er das *Stabat mater* noch *nie* in dieser Vollkommenheit habe vortragen hören, war zugleich das Urtheil aller Kunstkenner und Kunstrichter. Sie theilten mit allen Anwesenden das Entzücken über diese vollendete Darstellung. Die kunstliebende Prinzessin D-n, die sich so sehr für die Ausführung des Plans interessirte, indem sie die beyden Künstlerinnen dazu beredete, ihre Aufführung öffentlich zu wiederholen, auch die nöthigen Vorschritte dazu beym Cardinal-Vicar that, hat sich dadurch die gerechtesten Ansprüche

Digitized by Google

auf den lauten Dank der Römer und Fremden erworben. — Uebrigens wird das Unerhörte der Erscheinung, dass eben in Rom, eben zwey *deutsche* Frauen es waren, die jenes Werk in all seiner edeln Einfalt und tiefen Frömmigkeit zu Gehör brachten, wol von selbst bemerkt werden, und brauchen wir darüber weiter keine Worte zu machen.

Rio-Janeiro. — — Das Talent, die Einsichten und die Bildung Ihres Landsmanns, des Componisten und Klavierspielers, Sigmund Neukomm, findet auch hier die Anerkenntnis und ehrenvolle Auszeichnung, wie vorher in St. Petersburg, Wien, Paris etc. Der König schenkt ihm sein Wohlwollen. Er ist bey demselben als Hofcompositeur angestellt. Besonders haben Se. Majestät die von ihm componirten Messen (*Requiem* etc.) beyfällig aufgenommen. Der Prinz von Brasilien, obgleich noch jung, weiss Talente und Verdienste zu schätzen; namentlich beweiset er gegen Hrn. Neukomm viel Güte. Ueberhaupt geniesst dieser wackere Künstler von den Vornehmen und Gebildeten dieses glänzenden Hofs vieler Theilnahme, besonders auch vom Grafen Da Barca, dem Staatsminister. Und so scheint er sich in diesem herrlichen, durchaus fremdartigen, wahrhaft romantischen Lande gar wohl zu befinden; wird es auch wol schwerlich so bald wieder verlassen. Dass Hr. N. hier vornämlich die Werke J. Haydn's gelten zu machen sucht, ist ihm zum Ruhme zu rechnen, nicht nur, weil Haydn sein Lehrer war, sondern auch, weil eben diese Werke, neben den allgemeinen, weltbekannten Verdiensten, noch das besondere haben, durch Heiterkeit und Anmuth des Ausdrucks, wie durch Fasslichkeit und Leichtigkeit des Styls, Jedermann zu gefallen, und daher auch auf diejenigen vortheilhaft, ja unvermerkt bildend zu wirken, welche es mit der Tonkunst sonst eben nicht ernsthaft zu nehmen pflegen.

Kurze Anzeigen.

Vier Gesänge für eine oder zwey tiefe Singstimmen, mit Begleitung des Pianoforte, von Gottfried Weber. 23stes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 18 Gr.)

Ein kleines, noch ungedrucktes Liedchen von Göthe, das nur aus den Zeilen besteht:

Ueber allen Gipfeln ist Ruh;
In allen Wipfeln spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein schweigen im Walde; —
Warte nur, warte nur: balde
Ruhst du auch —

dies macht den Anfang. Es ist vom Componisten in all seiner Einfalt und Herzlichkeit, nicht nur aufgefasst, sondern auch, bis zum ersten „balde," wiedergegeben: da aber (Ref. weiss recht wohl, warum?) weicht er ab, und indem er den Schluss, vielleicht nicht mit Unrecht, abgebrochen darstellt, macht er dies doch zu künstlich, um zu befriedigen. Auf Ref. macht es schon einen bessern Eindruck, wenn die folgenden Noten um einen Schritt der Harmonie zurückgeführt werden. Das Duettchen, No. 3, ist allerliebst, und gefällt, gut gesungen, gewiss Jedermann. No. 4 ist durchcomponirt, und zu lang gerathen. Zu rühmen ist aber das Tempo im Zwölfachteltakt, S. 12, und das, im Zweyvierteltakt, S. 13.

Dresdner Carneval-Tänze für das Pianoforte von Aug. Claus. 1ste Lief. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

An neuen Gedanken trägt diese Sammlung nicht schwer: aber was gegeben wird, ist zweckmässig, und äusserst leicht auszuführen. Man findet sogenannte Allemanden, Ländler, Walzer, Quadrillen und Ecossoisen, zusammen 25. Die letzte Gattung ist im Ganzen wol am besten gerathen.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. III.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

In meinem ersten Hefte von

Leier und Schwert.

Bonn bey Simrock,

findet sich noch ein entstellender Stichfehler, den ich die Besitzer des Werkchens zu verbessern sehr bitte. Seite 8, Zeile 1, im 4ten Takt muss bey den zwey letzten Achteln die tiefste Note nicht e, sondern g seyn.

Gottfried Weber.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Michaelis 1816 bis Ostern 1817.

Baillot, P. une Romance et un Air Russe, variés p. le Violon av. acc. d'un Violon, Viola et Basse. Op. 23. 16 Gr.

Boieldieu, Ouverture de l'Op.: la Fête du Village voisin à grand Orch. .... 1 Thlr. 12 Gr.

Cramer, Fr. Ouverture à grand Orchestre, de l'Op. Hidallan. .... 1 Thlr. 12 Gr.

Dotzauer, J. J. F. Potpourri p. Violoncelle et Guitare. Op. 21. .... 6 Gr.

Eggert, J. N. Quatuor p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. 1 Thlr.

Fuss, Joh. Ouverture f. d. ganze Orchester, zu Schillers Braut von Messina .... 1 Thlr. 12 Gr.

Götze, C. Quatuor brillant p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 2. .... 1 Thlr.

Kaczkowski. J. 3 Duos p. 2 Violons. Op. 16. 1 Thlr. 8 Gr.

Kraft, N. Concerto p. le Violoncelle av. Orch. Op. 3.

Leir, F. Air Polonois, varié p. 2 Violons, Viola et Violoncelle .... 18 Gr.

Lindemann, D. 10 Walses et 10 Eccossoises p. Orch. Liv. 9. .... 1 Thlr.

Präger, H. Quartetto p. 2 Violons, Viola et Violoncelle. Op. 17. 18. 19. .... à 1 Thlr.

— 12 Exercices p. le Violon. Op. 22. .... 16 Gr.

Libon, Ph. Concerto p. le Violon av. accomp. de l'Orchest.

		No. 3.	1 Thlr.	12 Gr.
—	D°	D°	– 4. 1 –	12 –
—	D°	D°	– 5. 1 –	12 –
—	D°	D°	– 6. 1 –	12 –

Libon, 3 grands Duos concert. p. 2 Violons. Op. 4. L. 1. .... 1 Thlr. 12 Gr.

— Recueil d'airs variés p. le Violon seul av. accomp. d'un second Violon, Alto et Basse. Op. 8. Liv. 1. 2. .... à 18 Gr.

Molino, F. 3 Duos p. Violon et Guitare. Op. 10. 12 Gr.

Moralt, J. B. Sinfonie à grand Orch. G dur..... 2 Thlr.

Spring, M. Fantaisie p. le Violon av. accomp. de 2 Violons, Viola et Violoncelle. .... 20 Gr.

Weyse, C. E. F. Ouverture à grd Orch. de l'Op. Faruk. 1 Th. 12 Gr.

Winter, P. v. Schlacht-Sinfonie für ganzes Orchester und Chor .... 4 Thlr.

— Ouverture à grd Orch. (C dur). Op. 24. 1 Thlr. 12 Gr.

Zeuner, Ch. Quatuor p. 2 Violons, Viola et Vcelle. Op. 11. .... 1 Thlr. 8 Gr.

Berbiguier, T. 6me Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orch. G dur. .... 1 Thlr. 16 Gr.

— 6 Duos brillans et faciles p. 2 Flûtes. 7me Livr. 1ere et 2e Partie. .... à 1 Thlr.

Cramer, Franc. 3 Thêmes variés pour Flûte et Guitare. .... 16 Gr.

— 3 Thêmes variés p. une Flûte. .... 8 Gr.

— 3 Do. p. 2 Flûtes. .... 12 Gr.

Dotzauer, J. F. Quatuor p. Basson, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 36. .... 1 Thlr. 8 Gr.

— Quatuor p. Flûte, Violon, Viola et Vcelle. Op. 38. .... 1 Thlr.

Dressler, R. Quatuor p. la Flûte. Violon, Viola et Violoncelle. Op. 30. .... 1 Thlr.

Fürstenau, 6 Duos p. 2 Flûtes. Oeuvres 30. ...

Gabrielski, 3 grands Trios p. 3 Flûtes. Op. 10.

Hahn, W. 3 grands Duos p. 2 Flûtes. Op. 10. ...

Köhler, H. Thême av. Variations p. la Flûte princip. av. accomp. de 2 Violons, Viola et Basse et 2 Cors ad libit. Op. 107. .... 12 Gr.

— Polonoise p. la Flûte princip. av. accomp. de l'Orch. Op. 110 .... 16 Gr.

— Fantaisie et Variations p. la Flûte seule. Op. 115. 8 Gr.

Schultz, C. F. 5me Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orch. .... 2 Thlr.

Vern, A. 3 Duos conc. p. 2 Flût. Op. 8. L. 1. 1 Thlr. 12 Gr.

— – – – 8. – 2. .... 1 Thlr.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

May. № III. 1817.

Ankündigung:

So eben ist erschienen und durch alle Buch-Musik- und Kunsthandlungen zu haben:

Handbuch der musikal. Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahres 1815 gedruckten Musikalien, auch musikal. Schriften und Abbildungen mit Anzeige der Verleger und Preise. 37 Bogen in gross Octav mit kleinen schönem Druck. Auf gutem Druckpapier 2 Thlr. 12 Gr. Auf schönem Schreibepapier 3 Thlr. Leipzig, in Commission bey Anton Meysel.

Die wiederholten Nachfragen um die Erscheinung dieses Werkes, (dessen Beendigung durch verschiedene Hindernisse etwas verzögert worden ist,) beweisen, dass dasselbe ein dringendes Bedürfniss befriedigen, und allen Liebhabern der Musik, so wie Freunden der Literatur überhaupt sehr willkommen seyn werde. Jährliche Nachträge, wozu Beyträge erbeten werden, sollen das Werk fortsetzen, ergänzen, berichtigen und es so der Vollkommenheit immer näher bringen.

Anfrage.

Wo findet sich die beste und vollständigste Beurtheilung der allgemeinen Theorie der schönen Künste von Sulzer?

Die Beantwortung dieser Anfrage erbittet man sich unter der Addresse: An die Redaction des Amtsblatts in Merseburg.

Anzeigen.

In folgendem Werkchen

Vier Gesänge

für eine und zwey tiefe Singstimmen

von

Gottfried Weber.

Op. 23.

Leipzig bey Hofmeister,

sind in vielen Exemplaren folgende entstellende Stichfehler stehen geblieben:

In der Vorbemerkung Z. 15 v. u. statt C muss stehen ₵.
Seite 5 statt Vers 1 und Vers 2 muss stehen: 1ste Strophe, 2te Strophe und im drittletzten Takt derselben Seite: 3te Strophe.

– 6, im 6ten Takt muss vor dem e des Klaviers ein ♭ stehen.
Ebendas. in der dritten Zeile des Textes statt: müss stehen: muss, und statt: mir soll stehen: nur.

— Z. 7 muss die letzte Note Fis seyn.
Seite 11, Takt 13 muss vor dem zweyten C des Basses ein ♮ stehen.

– 13, muss der 8te Takt so unterlegt werden:

Ebendas. im 4ten Takt muss vor dem G im Bass ein ♮ stehen.

In folgendem Werkchen

Kinderlieder,

mit Melodien aus Nägeli's Gesanglehre, mit figurirter Orgelbegleitung

von

Gottfried Weber.

Leipzig bey Hofmeister,

sind in mehrern Exemplaren folgende Verbesserungen nöthig:
Seite 4, muss im letzten Takt die unterste Zeile so heissen:

Ebendas. im vierten Vers der 2ten Strophe, statt geführet, muss heissen: gesichert.

Seite 4 im 2ten Takt muss der Bass so heissen:

und im 4ten Takt so: wogegen das a in der rechten Hand auszulöschen ist.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 21sten May. №. 21. 1817.

Nachrichten.

Leipzig. Folgendes war der Inhalt der, seit unserm letzten Bericht, (von Mitte Februars in diesem Jahr, No. 9) gegebenen Concerte, mit Ausschluss derjenigen, welche fremde Virtuosen auf eigene Rechnung veranstalteten, und welche jederzeit sogleich angezeigt worden sind. Wir geben diesen Inhalt diesmal vollständig, nicht nur, weil eben in der Auswahl und Anordnung der aufgeführten Werke unser Institut einen seiner wesentlichen Vorzüge behauptet; (warum sollten wir das nicht selbst sagen, da es offen daliegt, und, vergleicht man diesen Inhalt mit dem, *aller* andern Concertanstalten, sogleich geprüft werden kann?) sondern auch, weil wir damit auf nicht wenige ganz neue und bedeutende Werke aufmerksam machen, oder an ältere, von grossem Werth, aber anderwärts nicht genug benutzt, erinnern können.

Den 20sten Febr. Symphonie von Vogler. (Bis jetzt die einzige, öffentlich erschienene. Das Andante, trefflich ausgeführt, machte auch diesmal den schönsten Eindruck. Das Finale war, für diesen Styl, zu geschwind genommen, und ward dadurch hin und wieder sogar undeutlich. — (Uebrigens wird bey uns, wie es immer und überall seyn sollte, jede Symphonie ganz und ungetrennt, wie sie geschrieben ist, gegeben.) Scene und Arie von Mozart aus *Figaro*: E Susanna non vien—, von Mad. Neumann - Sessi vortrefflich und mit grösstem Beyfall declamirt und gesungen. Da wir, was diese Meistersängerin betrifft, fast bey jedem der von ihr vorgetragenen Stücke dasselbe wiederholen müssten, was wir so eben von jenem gesagt haben: so begnügen wir uns mit dieser Erklärung, und mit der Versicherung an die entfernten Freunde der trefflichen Frau, dass sie im Laufe dieses Jahres, da sie sich unter uns gefällt, ihre Vorzüge ernstlich gewürdiget, anerkannt und verdankt sieht, unablässig fortstudirt, und jeden Rath Kunstverständiger bescheiden und dankbar benutzt, als Künstlerin sich noch höher gehoben hat, als die Hauptstädte Italiens und Deutschlands sie schon früher kennen und hochachten gelernt haben. — Concertante für Klarinette, Fagott und Horn, von Crusell, (Leipzig, bey Peters; eine sehr interessante, effectvolle Composition;) wurde von den Spielern der beyden letztgenannten Instrumente nicht so gut, als voriges Jahr, ausgeführt. Ouvertüre von Wagner in Darmstadt, ungedruckt, und kräftig, mannigfaltig, mit offenbarer Kunsterfahrung geschrieben. Die sehr anmuthige Arie: Digli, che in sen quest'alma — aus *Federica ed Adolfo* von Gyrowetz, ges. von Mad. Neumann - Sessi. Chöre zu dem Schauspiel, *Lanassa*, von Ch. Schulz; zweckmässig und achtbar, doch keine seiner vorzüglichsten Arbeiten.

Den 27sten Febr. Symphonie von Andr. Romberg, aus C dur und F dur, mit der Schlussfuge; eine bekannte, gründliche, durchaus schätzbare Composition. Sie wurde sehr gut ausgeführt. Scene und Arie von Paganini: Ah, non credermi — Confusa, tremante — interessant geschrieben, doch nicht über die gewöhnlichen Gränzen neuester ital. Opernstücke hinausschreitend. Violinconcert von Kreuzer: das neueste, in Deutschland noch wenig bekannte, aus E moll und E dur, zum erstenmale gesp. von Hrn. Matthäi. Wir möchten es wol für die vorzüglichste Composition K.s, aus dieser Gattung, erklären. Besonders sind die beyden ersten Sätze edel und schön geschrieben: der dritte bleibt mehr in der Art gewöhnlicher neufranzös. Violinconcerte, ohne jedoch darum uninteressant zu seyn. Uebrigens ist das Ganze so abgefasst, dass, wer ein Meister ist, vollgültig zeigen kann, er sey es. Und das geschahe denn von Hrn. Matthäi, und zwar in einem Grade, wie kaum jemals; was auch vom gesammten Auditorio laut

Digitized by Google

anerkannt wurde. — Ouvertüre von Ebers, lebhaft und effectuirend. Zweytes Finale aus Winters *unterbrochenem Opferfest*.

Den 13ten März. Symphonie von Eberle, die letzte, geist- und kunstreiche, aus Es dur u. C moll; trefflich ausgeführt. Missa von L. van Beethoven, Leipzig, bey Breitkopf und Härtel gestochen. Giebt man auf, was Jahrhunderte hindurch als Kirchenstyl anerkannt wurde: so muss man mehre Sätze dieses Werks, besonders vom *Credo* an, hoch preisen. Es wurde nach Verdienst ausgeführt. Mad. Wieck, Dem. Wiese, Hr. Weidner und Hr. Anacker hatten die Solopartien. Die erste zeigte, dass wir in unserm letzten Bericht nicht zu günstig von ihr geurtheilt hatten; der zweyten wollen wir wünschen, dass sie ihre Aengstlichkeit besiegen lerne. Pianofortecone. von Ries, das neueste, (bey Simrock) aus Cis moll und Cis dur. Beym ersten Allegro, das im Ganzen ernst und pathetisch gehalten ist, lässt sich absehen, warum es der Componist in dieser ungewöhnlichen Tonart geschrieben, und damit die Schwierigkeiten, es gut auszuführen, für den Solospieler und das Orchester so sehr vermehrt hat: aber da die andern beyden Sätze, wiewol an sich lobenswerth, doch nach ziemlich gewöhnlicher Weise abgefasst sind, und besonders der letzte in C oder D dur wol dieselbigen Dienste thäte, so können wir jene Besonderheit nicht preisen. Trefflich zu instrumentiren verstehet Hr. R.; das beweiset auch dies Werk. Es wurde vom Hrn. Musikd., Friedr. Schneider, meisterhaft vorgetragen, und vom Orchester mit grosser Genauigkeit und Reinheit begleitet. So fand es allgemeinen Beyfall. Fränzels feurige, aller Reminiscenzen ungeachtet, sehr rühmenswürdige Ouvertüre aus E dur wurde ebenfalls trefflich ausgeführt.

Den 20sten März. Symphonie von Beethoven aus C moll, wurde feurig und gut, obschon nicht in allen Einzelnheiten so vollkommen, wie voriges Jahr, ausgeführt, und mit lautem Beyfall belohnt. In der Scene und Arie von Farinelli: E soffre il giusto cielo — Sperai fra voi la pace — schien die Composition nur darum zu loben, dass sie einer Sängerin, wie sie seyn soll, (und war) volle Freyheit, und manche Veranlassung giebt, diese auf eine glänzende Weise anzuwenden. Hr. Lange trug eines der ältern kreutzerschen Violinconcerte mit vielem Beyfall, besonders aber Adagio und Rondo mit grosser Fertigkeit, rein, deutlich und nett vor. Der 111te Psalm: Ich danke dem Herrn — eines der schönsten Meisterstücke Naumanns, und durchaus preiswürdig, am meisten aber von dem Solo an: Er giebt Speise — man mag nun mehr im Einzelnen auf die würdigen Gedanken, den herrlichen Gesang, und das Vollendete der Arbeit, — oder mehr im Allgemeinen auf Sinn, Ausdruck, Styl und Haltung, oder auf beydes vereint, sehen. Hätte der grosse Meister es in seinen letzten Jahren revidirt, so würde er wahrscheinlich einige Wiederholungen weggestrichen haben: und dann würde man vergeblich — selbst auf irgend einen Tadel ausgehen, wenn man zu diesem widrigen Unternehmen sich hergeben wollte. Die Sätze: Er giebt Speise — Er lässet verkündigen seine Thaten — Die Werke seiner Hände — Er sendet Erlösung — Heilig und hehr ist sein Name — rechnen wir unter das Trefflichste, was die hasse'sche Schule hervorgebracht hat. Das Werk wurde nach Wunsch ausgeführt.

Den 30sten März, Sonntag Palmarum. Missa von Friedr. Schneider, ohne Orchesterbegleitung, vier- bis achtstimmig, und noch ungedruckt. Es war dieselbe, von welcher wir zu No. 4 von diesem Jahre das *Sanctus* und *Agnus Dei* als Beylage gegeben und auf diese Veranlassung unser Urtheil geäussert haben. Verglichen mit der seitdem gestochenen schneiderschen ersten Missa, (vergl. No. 15 dies. Zeit. von dies. Jahre) findet man sie weit kürzer, in der Wahl und Anordnung der Stimmen mannigfaltiger, im Charakter und Styl einfacher, aber zum Theil höher gestellt, in der Ausarbeitung des Einzelnen eben so sorgsam und fleissig behandelt, und für die Sänger leichter auszuführen. Sie kam hier zum erstenmale zu Gehör, wurde (die Solostimmen von Dem. Gaibel, Dem. Wiese, Hrn. Weidner und Hrn. Anacker, die Chöre von den Thomanern) würdig vorgetragen, und fand einstimmigen, vollkommen verdienten Beyfall. — Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*; die Solostimmen ausgeführt von Mad. Neumann-Sessi, und obengenannten Herren. Das Werk ist bekannt, und, so sehr wir mehre Stücke desselben bewundern, unsrer Meynung nach, keines der gelungensten Werke des grossen Meisters.

Den 6ten Apr., den ersten Ostertag. Zur Vorbereitung auf das Hauptwerk die zwey ersten, einfach edlen und grossartigen Sätze der gedruckten, sehr mit Unrecht vergessenen Symphonie von Krauss, dem früh verstorbenen, trefflichen, schwedisch-

Digitized by Google

Künstler. *Stabat mater* von J. H. Stuntz in München, so eben in dortiger Steindruckerey als ein Prachtwerk erschienen. Dies, öffentlich noch ganz unerwähnte Werk ist zu bedeutend, als dass nicht zu anderer Zeit ausführlicher darüber gesprochen werden müsste: darum sey jetzt, ausser dem allgemeinen Lobe, nur Folgendes erinnert. Der junge, talentvolle Künstler zeigt hier nicht wenig Eigenthümlichkeit in der Erfindung, noch mehre aber in der Anordnung. Den für die Composition schwierigen Text — er ist, wie bekannt, zwar andächtig, und meist edel und gut, aber auch ziemlich lang und ohne Mannigfaltigkeit im Inhalt und in der Form — hat der Componist wohlerwogen, und die darin herrschenden Gefühle stets treffend, mehrmals sehr innig in seine Musik zu legen gewusst. Das Bemühen, einen einfach edlen Styl, bey allen Mitteln und Reizen der neuesten Instrumentalmusik, wie weit sie hier anwendbar waren, festzuhalten, ist ihm fast durchgehends gelungen; und am ganzen Werke, unserm Urtheil nach, nichts zu finden, was man mit einigem Tadel Jugendlichkeit nennen könnte; ausser, dass einige Sätze, wo nicht für sich, doch sicher im Verhältnis unter einander und zum Ganzen, zu lang ausgesponnen sind. Die schönsten schienen uns folgende zu seyn; *Stabat mater* — *O quam tristis* — *Quando corpus* — (letzter jedoch zu lang;) rühmenswerth sind aber auch: *Quis est homo* — *Pro peccatis* — *Eja mater* — *Sancta mater* — (doch zu lang, besonders das *pizzicato*;) *Virgo virginum* — *Fac ut portem* — *Fac me cruce* —; und wenn man hier die meisten Stücke ausgehoben findet, so liegt das nicht an uns, sondern an dem Componisten. — Als Gegenstück zur Feyer des Tages, ward das *Halleluja der Schöpfung*, von Baggesen und Kunzen, (gestochen b. Nägeli,) aufgeführt. Dies treffliche Werk ist bekannt, obgleich nicht seinem Werthe gemäss benutzt; und wir haben früher ausführlich davon gehandelt. Beyde Werke wurden, sowol in den Solopartien, als in den Chören, würdig, ganz besonders aber das erste sehr schön ausgeführt. Jene waren besetzt mit Mad. Neumann-Sessi, Mad. Wieck, Dem. Wiese, Hrn. Weidner und Hrn. Anacker. Zwischen beyden trugen die Hrn. Matthäi und Lange, Spohrs ausgezeichnetes Doppelconc. für zwey Violinen mit vielem, und, besonders im zweyten und dritten Satz, vollkommen verdientem Beyfall vor; u. unser Chor Blasinstrumentisten, unter Hrn. Barths Aufführung, liess uns zum erstenmale eine Phantasie von C. Meyer (Mitglied unsers Orchesters) für 24 Blasinstrumente hören. Dies durchgängig interessante Stück ist noch nicht gedruckt, und bewies uns von neuem, Hr. M. verstehe nicht nur für alle Instrumente passend und sehr wirksam zu schreiben, sondern es fehle ihm auch nicht an eigenen Gedanken, an Mannigfaltigkeit und Reiz der Anordnung, und an Geschicklichkeit in solider Ausführung: nur schien uns das Ganze noch nicht genug *von innen*, obschon äusserlich, verbunden — noch nicht eng und fest genug zusammengehalten zu seyn. Es fand ebenfalls verdienten Beyfall.

Den 8ten April. Symphonie von J. Haydn, aus D und G dur, in London geschrieben. Eine wahrhaft grosse und edle Scene und Arie, von Hrn. Kapellm. Mar. von Weber einzeln componirt und von Mad. N. Sessi vorgetragen, fand den grössten Beyfall. Sie scheint uns, und zwar im Recitativ, wie in der Arie, ein echtes Meisterstück, originell, kunst- und ausdruckvoll; übrigens ist sie aber sehr schwer zu singen — so nämlich, wie es vom Componisten gemeynt ist, und wie sie hier, im Beyseyn desselben, gesungen ward. Dann spielte Hr. von Weber sein neuestes Pianofortecone., aus Es und H dur, (bey Schlesinger,) über welches geist- und effectreiche Stück wir schon früher ausführlich gesprochen haben; und spielte — was kaum versichert zu werden braucht — wie ein wahrer Meister. Der zweyte Theil enthielt desselben, vornämlich von Prag und Berlin aus mit Ruhm bekannte, und in diesen Blättern umständlich besprochene Cantate: *Kampf und Sieg*, gedichtet von Wohlbrück, den wir nun, als Regisseur unsrer künftigen Bühne, mit Vergnügen den unsrigen nennen. Ueber ein Werk von so vieler, reicher, und, der Veranlassung nach, zum Theil auch stürmischer Musik, bey welcher überdies der Verf. nicht wenig Nebenrücksichten auf Historisches u. dgl. genommen hat, lässt sich, nach einmaligem Anhören, kaum mit einiger Bestimmtheit und Sicherheit sprechen. Wir beschränken uns daher auf die Versicherung: das Werk sey ein neuer Beweis von dieses Künstlers reicher Phantasie, von der Eigenthümlichkeit seiner Intentionen, von dem Feuer und der Kraft seiner Arbeit. Und sollen wir ja etwas über einzelne Stücke desselben äussern, so werden mit gleicher Aufrichtigkeit diejenigen genannt, welche uns ganz vorzüglich gelungen, als die, gegen welche

Digitized by Google

uns, in irgend einer Hinsicht, gerechte Ausstellungen möglich scheinen. Jene sind: Terzett: Brüderlich, Hand in Hand —; Chor: Wohlauf! Wohlan! —; Chor: Es naht der Feind —; die ganze Schlachtmusik; (das *God save the king*, wie es hier aufgestellt ist, reisst unwiderstehlich hin;) und die Soli: Söhne des Ruhms — Wo ew'ger Friede ist — Das Wort des Herrn ist Felsengrund —; diese aber: die Einleitung, als zu lang; die Intention mit Einführung der Melodie zu Körners: Wie auch die Hölle braus't — als voraussetzend, was doch wol nicht vorauszusetzen ist, und gewiss wenigstens als nicht so wirksam, wie es gedacht war; und die Schlussfuge, als nicht an ihrem Platz.

Den 15ten Apr. Symphonie von Mozart; Scene und Arie von Cherubini, ges. von Mad. N. Sessi; Violoncellconc. von B. Romberg, gesp. von Hrn. Voigt; Allegro für das Horn, mit Orchesterbegleitung, von André, geblasen von Hrn. Stäglich; Finale aus *Ogus* von Winter. Ref. kann darüber nichts sagen: er war gehindert, gegenwärtig zu seyn.

Den 20sten Apr., zum Besten der Mad. N. Sessi, und daher besonders darauf eingerichtet, dass sie in allen Hauptgattungen des Gesanges sich zeigen konnte. Ouvertüre zu *Fernando Cortez* von Spontini. Scene und Arie mit oblig. Klarinette, vom Freyherrn von Poissl einzeln für Mad. Harlas geschrieben: *Se in libertà — Digli, ch'io son fedele* — ein treffliches, ausdruckvolles Concertstück. Neues Rondo für die Violin mit Orchesterbegl., von Andr. Romberg, verständig, doch etwas trocken; von Hrn. Matthäi mit Beyfall gespielt. Die liebliche, innige Ariette von J. Weigl: *Come potrei mai vivere* — Scene und Arie von Rossini: *Cielo! che mi chiedete — Se pietade in seno avete* —, guter Gesang und interessante Begleitung, vorzüglichen Sängerinnen vortheilhaft. Ouvertüre zur *Semiramis* von Catel. Scene und Cavatine mit concert. Violin von Manfroci: *Tancredi, idolo mio — Ah, che non serve il plangere* — eine angenehme, sich sehr einschmeichelnde Composition. Alle diese, so verschiedenen Gesangstücke wurden, jedes in *seiner* Art, von Mad. N. Sessi ganz vortrefflich und zum Entzücken des zahlreichen Auditoriums vorgetragen. Das letzte begleitete Hr. Matthäi musterhaft.

Den 25sten Apr. Symphonie von Beethoven: die neueste, aus A dur, auf Verlangen wiederholt, und auch diesmal nach Wunsch vorgetragen und aufgenommen. Rondo aus *Clemenza di Tito* von Mozart: *Deh, per questo istante solo* — ges. von Mad. N. Sessi. Neues Violinconc., comp. und gespielt vom königl. sächs. Concertm., Hrn. Polledro, in Dresden. Die Composition war zunächst darauf berechnet, dem Virtuosen Gelegenheit zu geben, sich glänzend hervorzuthun; und in dieser Hinsicht nicht zu tadeln. Jene Gelegenheit benutzte nun auch Hr. P., zum Entzücken des Auditoriums, indem er, in *seiner*, ehemals Pugnani's Weise, mit köstlichem, eben so kräftigem und hellem, als angenehmen und ansprechendem Ton, mit vollkommener Reinheit der Intonation, auch in den schwierigsten, mehrstimmigen Sätzen, mit Feuer und Klarheit alles Vorgetragenen, eine höchstseltene Herrschaft über das Instrument, und eine bewundernswürdige Kunst in glänzendem, fortreissendem, aber auch in gefälligem, anmuthigem Spiel entwickelte. Eben in *dieser* Art der Virtuosität gestehen wir, keinen von allen jetztlebenden Violinisten zu kennen, der Hrn. P. überträfe; wogegen wir ihm zutrauen, er werde die Vorzüge Anderer, in anderer Weise, eben so unparteyisch und gerecht anerkennen. Mit weniger, doch ebenfalls nicht geringem Beyfall hörte man im zweyten Theile seine Variationen; und wenn sie nicht lebhafter begeisterten, so lag das blos an dem gar zu wenig Bedeutenden der Composition. — Eine noch ungedruckte Ouvertüre von Clasing in Hamburg zeugte von Einsicht in die Kunst und von Feuer in der Ausarbeitung. Rousseau's Lied in drey Tönen, zu Meissners deutschem Gedicht harmonisch mit Orchester ausgeführt von Vogler, (*Trichordium* von ihm genannt; Offenbach, b. André,) wurde sehr gut ausgeführt, und gefiel, als eine mit Geist, Geschmack und grosser Geschicklichkeit gelösete, schwere Aufgabe.

Den 27sten Apr. Symphonie von Wilms, aus C moll. Die Hauptscene und Arie der Soffia aus Paers *Sargino*, ges. von Mad. Neum. Sessi. Klarinettconc. von Friedr. Schneider, (nicht gedruckt,) gebl. von Hrn. Barth, mit schönem Ton, sehr fertig, rund, und, besonders im Adagio, auch mit zartem Ausdruck. Die Composition ist aus Hrn. Schn.s früher Zeit, aber doch gut, und eben im Adagio vorzüglich. Righini's Meisterstücke, das grosse Quartett und Chor zum Schluss seiner *Gerusalemme liberata* wurden, einen Satz des Rinaldo ausgenommen, sehr gut und zu unsrer grossen Freude ausgeführt. In einer neuen Ouvertüre

Digitized by Google

zeigte obengenannter Hr. Meyer in Leipzig abermals seine Gabe guter Erfindung, die Lebhaftigkeit seiner Ausführung, und seine Geübtheit in der Behandlung sämmtlicher Instrumente: aber auch, besonders in der ersten Hälfte der zweyten Abtheilung des Allegro, sein gewaltsames Bestreben, Eigenheiten Beethovens nachzuahmen. Es ist wunderbar, dass so viele, auch gute, denkende Köpfe unter den jüngern Componisten unsrer Tage nicht einsehen oder nicht eingestehen, was so offenbar und unbestreitbar daliegt: dass nämlich eben das Eigenste an Beethoven (wie das an Jean Paul) nur darum so hinreisse, weil es sein Eigenstes, das Selbstgeschaffne seiner innersten, gewaltigen, und vom Haus' aus originellen Natur ist; dass es mithin, dem Geiste und Sinne nach, von Andern eigentlich gar nicht nachgeahmt werden könne, im Aeussern seiner Formen aber — in dem, was die gewöhnliche Kunstsprache Manier nennt, nachgeahmt, unmöglich wohlgefallen könne, eben weil das *nun* blosse Form, blosses Aeussere ist, und überdies ein nicht selten gewaltsam gehandhabtes Aeussere, wie es eben *jener* Natur nothwendig, keiner andern aber günstig, vielleicht nicht einmal zuständig ist. Möchten doch in der Kunst, wie im Leben, alle, die wirklich selbst etwas seyn können, auch eben nur sie selbst seyn wollen; aber dies auf die edelste und gebildetste Weise! Wie rühmlich unterscheiden sich darin die Tonkünstler unsrer Vorzeit von den meisten unsrer Zeitgenossen! Von den Gleichzeitigen: Seb. Bach, Händel, Zelenka, Leo etc., so berühmt jeder und so berühmt jedes Werke waren, wollte keiner auch nur im Geringsten der Andere seyn, sondern jeder Er selbst, und eben dadurch ward jeder, wofür wir ihn mit Bewunderung erkennen; eben so ein Zeitalter und eine Kunstperiode später: Hasse, Graun, Ph. Em. Bach, Jomelli, in ihren frühern Jahren Joseph und Michael Haydn etc.; sie wollten desgleichen, keiner der Andere, und auch keiner wie jene frühern seyn, und erreichten damit ebenfalls, jeder für sich, was wir alle wissen. Die Uebermacht des Mechanischen und der Geschicklichkeit über den Geist und den Sinn, neben der lauter und herrischer gewordenen Stimme der gemischten Menge derer, die von der Tonkunst einige Notiz nehmen, ohne dabey denken und unterscheiden zu können oder zu wollen, scheint diese, wie manche andere Eigenheit vieler unsrer musikal. Zeitgenossen zu erzeugen: aber gerade diese Uebermacht drohet auch, wie die Geschichte aller Künste, in allen Zeiten, wo sie um sich griff, beweiset, der Tonkunst ihren Verfall, wenn nicht Einhalt gethan wird. —

Den 30sten Apr. Symphonie von Mozart; die ältere aus C dur. Die angenehme Scene und Arie von Rossini: Cielo, che mi chiedete — Se pietade in seno avete — ges. von Mad. N. Sessi. Erstes Finale aus *Johann von Paris* von Boyeldieu, glänzend, vortrefflich und (Mad. N. Sessi, Prinzessin,) mit grösstem Beyfall ausgeführt. Der berühmte Klarinettist, Hr. Musikd. Hermstedt, liess sich im ersten Theile mit einem ungedruckten Concert von Max Eberwein, und im zweyten, mit Var. von Spohr hören. Jenes originelle, in den Allegrosätzen mehr einer grossen Symphonie mit durchgehends concertirender Klarinette ähnlich geschriebene Werk erregt von dem Verf. sehr bedeutende Erwartungen. Eine reiche Phantasie, ein lebendiges Gefühl, und eine ungemeine Geübtheit in den ungewöhnlichen Formen und Combinationen der Harmonie, sind darin unverkennbar: eben so wenig aber auch, und besonders im ersten Satze, dass der Verf. seinen Reichthum noch nicht zu Rathe zu halten, und überall so darzulegen vermag, dass dieser dem Kenner nicht oftmals sehr als Ueberfluss, und auch dem grössern Publicum erfreulich erscheine. Der Virtuos findet darin, und ohne eigentlich glänzen zu können, ausser etwa im Adagio — eine Summe, zum Theil wahrhaft unerhörter Schwierigkeiten; denn selbst Spohrs zwey Klarinettconcerte sind leichter auszuführen. Der schätzbare Componist wird künftig mehr geben, wenn er weniger giebt; und weniger geben, (hoffen wir,) ehe er weniger zu geben hat. Hr. H. besiegte alles ihm Aufgegebene mit erstaunenswürdiger Geschicklichkeit, und riss, durch die Gewalt, die er über sein Instrument in allen Modificationen des Tons und Vortrags ausübt, durch mehre Sätze der Allegros, vornämlich aber durch das Adagio, auch die gemischte Menge hin. Doch wollen wir nicht verschweigen, er muthe jetzt wol sich und dem Auditorio allzuviel zu. Wird es doch selbst dem Kunstverständigen nicht selten schwer, ihm, bey dem sogenannten Nüanciren jeder kleinen Phrase, bey dem oftmals urplötzlichen Wechsel vom Schrey des *fortissimo* zum Hauch des *pianissimo* u. dgl. m., stets zu folgen! — Die Variationen hatte sich Hr. H. aus Spohrs neuem Notturno für sein Instrument eingerichtet.

Digitized by Google

Sie nehmen auch so sich gut aus, ohne jedoch den ähnlichen Stücken beyzukommen, welche Hr. Sp. selbst für Hrn. H. gesetzt hat.

Den 4ten May. Symphonie von Haydn, G dur, mit Janitschareninstrumenten; sehr gut ausgeführt. Wegen Unpässlichkeit der Mad. N. Sessi, sang Dem. Olivier aus Dessau, Tochter des verst., rühmlich bekannten Pädagogen, ein Rec. und eine der trefflichsten Arien aus Naumanns *Medea*. Dem. O. zeigte, obschon ungewohnt, öffentlich aufzutreten, und durch Furchtsamkeit behindert, eine gesunde, kräftige Stimme von weitem Umfang; Sicherheit des Vortrags, und, besonders in der Arie, den Einfluss guter Schule. In der Probe, wo sie unbefangener sang, legte sie alles dies noch vortheilhafter dar: fand aber auch im Conc. selbst lauten Beyfall. Der würdige Veteran, Salieri in Wien, hat zuletzt zu ihrer Bildung gewürkt; und bey fernerm, zweckmässigem Fortschreiten, kann sie ein schönes Ziel erreichen — was sich bey ihrer Bescheidenheit und ihrem Fleis um so sicherer erwarten lässt. — Hr. Klengel trug Viotti's beliebtes Violinconc. aus H moll mit Beyfall vor. So wurden auch, Mozarts Ouvertüre zu *Così fan tutte*, und die Wiederholung des, von uns im letzten Bericht weiter erwähnten Finale, von C. Schulz zum zweyten Act der Oper, *Johann von Paris*, hinzugesetzt, aufgenommen.

Den 11ten May, zum Besten der Armen, eine sehr feyerliche Aufführung von Händels *Messias*, nach Mozarts Bearbeitung, in der Thomaskirche, unter Leitung des Hrn. Musikd.s, C. Schulz, die Chöre besetzt mit etwa 100 Sängerinnen und Sängern aus den hiesigen Singvereinen und der Thomasschule, das Orchester verhältnismässig; die Soli, von Mad. N. Sessi, Dem. Wiese, Hrn. Weidner, von denen hier öfter die Rede gewesen, und von Hrn. Advok. Schmidt, einer köstlichen, vollkommen ausgebildeten Bassstimme. Die Wirkung des unsterblichen Werks war, so weit wir beobachten konnten, auf die ganze, grosse Menschenmenge vollkommen, wie sie seyn soll; und es ist durchaus keine Redensart, sondern ganz buchstäblich zu nehmen, wenn wir sagen, dass bey den effectvollesten Meisterstücken — z. B. Uns ist ein Kind geboren — Er weidet seine Heerde — Die Schmach bricht ihm sein Herz — Kommt her und seht — Er ist dahin — Halleluja — Würdig ist das Lamm — viele, viele Thränen, frohen Entzückens oder inniger Wehmuth, flossen. Und das um so mehr, da man durch Ansetzung eines sehr niedrigen Eintrittspreises in das Schiff der grossen Kirche es auch denen möglich gemacht hatte, die sonst Concerten nicht beywohnen, und für *solche* Musik, verbunden mit *solchem* Text, mehr Sinn mitbringen, als die meisten der sonstigen Concertbesucher. — Die so sehr gelungene Ausführung macht dem Hrn. Director, und allen Mitgliedern der zahlreichen Gesellschaft um so mehr Ehre, da dies Gelingen durch eine, zwar den Zuhörern, keineswegs aber ihnen günstige Localität und andere Zufälligkeiten nicht wenig erschwert wurde. Weil aber jetzt einmal die Leute zu nichts mehr Zeit haben, das lange dauert, wär' es auch ein Genuss, und weil allerdings mehre Stücke des Oratoriums, vornämlich die gewöhnlichern der Arien, nur noch denen genügen können, die zugleich ein kunsthistorisches Interesse daran nehmen: so hatte der Hofr. Rochlitz das Werk abgekürzt, doch so, dass alle die vorzüglichsten Stücke unverändert beybehalten, der Fortgang der Andeutungen aller Hauptmomente der Geschichte des Heilands nicht gestört, ein gehöriges Verhältnis aller Theile gegen einander beobachtet, und auch in Hinsicht auf Musikeffecte — Folge der Stücke im Charakter, in den Tonarten etc. — nichts verloren gegangen war. Vielleicht ist manchem Director zu ähnlichen Aufführungen mit der Angabe der Stücke, wie diese nun stehen geblieben waren, gedient: sie möge daher hier Platz finden. 1. Ouvertüre. 2. Tröstet mein Volk — unserm Gott. 3. Denn die Ehre des Herrn — 4. So spricht der Herr — spricht der Herr Zebaoth. 5. O du, der Gutes predigt — (nur der Chor.) 6. Denn siehe, Nacht bedecket das Erdreich — 7. Das Volk, so im Dunkeln wandelt — 8. Denn es ist uns ein Kind geboren — (Pause, etwa drey Minuten.) 9. Pastorale. Es waren Hirten daselbst — die lobten Gott und sprachen: 10. Ehre sey Gott in der Höhe — 11. Erwach zu Liedern der Wonne — 12. Dann thut das Auge des Blinden sich auf — 13. Er weidet seine Heerde — 14. Sein Joch ist sanft — (Pause, etwa sieben Minuten.) *Zweyter Theil.* 1. Sieh, das ist Gottes Lamm — 2. Er ward verschmähet — 3. Fürwahr, er trug unsre Krankheit — der Herr warf unser aller Sünde auf ihn. 4. Die Schmach bricht ihm sein Herz — Kommt her und seht — Er ist dahin — 5. Doch, du liessest ihn im Grabe nicht — 6. Hoch thut euch auf — 7. Zu welchem von den Engeln — (Hier war, theils die beyden Chöre etwas

weiter auf einander zu halten, theils die nähere Beziehung auf das königliche Amt des Erlösers zu gewinnen, recitativisch hinzugesetzt worden: Und zu welchem von den Königen: Setze dich zu meiner Rechten, bis dass ich lege deine Feinde unter den Schemel deiner Füsse.) 8. Halleluja, denn der Herr regieret — (Pause, etwa sieben Minuten.) *Dritter Theil.* 1. Ich weiss, dass mein Erlöser lebt — 2. Durch Einen kam der Tod — 3. Merkt auf: ich sag' ein geheimes Wort — 4. Sie schallt, die Posaune — 5. Dann wird erfüllt — 6. Der Tod ist verschlungen — 7. Drum Dank, dir, Gott — 8. Ist Gott für uns, wer kann uns schaden — 9. Würdig ist das Lamm — Amen. — So dauert das Ganze einige Minuten über dritthalb Stunden. — Den Solo-Sängerinnen und Sängern danken wir vornämlich, dass sie sich alles Ausschmückens und Abänderns enthielten, durchaus nur bey dem Vorgeschriebenen blieben, und blos durch Kraft des Tons, und Festigkeit, Deutlichkeit und Seele des Vortrags ihre Partien zu heben und eindringlich zu machen suchten. Am allerschönsten gelang dies in den Sätzen: Er weidet seine Heerde — Es waren Hirten — Die Schmach bricht ihm das Herz — (und was sich hieran schliesst,) und: Ist Gott für uns — der Mad. N. Sessi; in den Sätzen: So spricht der Herr — Denn siehe, Nacht bedeckt — und: Das Volk, so im Dunkeln — dem Hrn. Adv. Schmidt. Dem Ref. werden diese wahrhaft geweiheten Stunden unvergesslich bleiben; und kömmt er einst auf das Lager, worauf wir zuletzt alle müssen, und es sollen ihn Erinnerungen aus seiner Vergangenheit beschäftigen: mögen da auch diese darunter seyn! —

Mannheim. Uebersicht vom Herbste 1816 bis zum May 1817. *Theater.* Neu wurden diesen Winter auf unsere Bühne gebracht: Zwey Opern von Weigel: *Hadrian* und *das Dorf im Gebirge*; dann eine Oper von Boyeldieu, *der neue Gutsherr.* Warum *Hadrian* wenig Glück machte, und seit der ersten Aufführung ruht; was hiervon der Composition, was den Mängeln der Aufführung zuzuschreiben ist, wage ich nicht, nach dem, von mehr als einer Seite nicht günstigen Eindrucke, den die Eine Aufführung gemacht hat, zu beurtheilen. Desto freudiger wurden die beyden andern Opern aufgenommen. *Das Dorf im Gebirge* hat die eigene Anlage, dass die Hauptpersonen der Handlung nicht musikalisch gehalten sind, daher nicht von dem singenden Personale gegeben werden; dagegen sind ihre Umgebungen musikalisch, und so glücklich bearbeitet, dass sie, wie eine vortreffliche Staffirung eines Landschaftgemäldes, die ganze Landschaft beleben. In einem kräftig frischen Colorit tritt das Landvolk, in seinen verschiedenen Nüancirungen vom Naiven bis zum Komischen, uns vor die Augen. Ein heiteres Wesen ist der Maler, Dolce, der in der Musik seinem Charakter treu gehalten ist. Unser Tenorist, Hr. Nieser, giebt diese Rolle mit Liebe, und sie gelingt ihm gut. Ueberhaupt verdient er sich durch seine jugendlich kraftvolle Stimme, und durch eine lobenswerthe Deutlichkeit der Aussprache zunehmend den Beyfall, den er durch unablässige Ausbildung erhöhen wird. — Der *neue Gutsherr* gehört unter die beliebtesten der, nach Deutschland verpflanzten Opern von Boyeldieu. Eine Zierde dieser Oper ist die so einfache und so belebende Romanze, in welcher Babette die Rechte des Gutsherrn in gemüthlicher Weise schildert. Dem. Gollmann trägt sie seelenvoll und würdig vor. Sie giebt hierin einen Beweis, wie sie mit ihren herrlichen Naturgaben, mit dem unübertrefflichen Klange ihrer Stimme, den Ausdruck eines erwärmten Gemüths zu verbinden vermag.

Unsere Oper wird mit nächstem in Mad. Brand, geb. Danzi, jetzt beym mainzer Theater, einen Zuwachs erhalten. Sie hat in diesem Winter hier einige Gastrollen gegeben, worin sie eine gute Schule an den Tag legte. Dass der Umfang ihrer angenehmen und gebildeten Stimme sich in der Höhe beschränkt zeigte, mag vielleicht zufälligen Umständen zuzuschreiben seyn.

Dem Orchester droht eine gefährliche Krisis, indem mehre der bedeutendsten Mitglieder zu dem carlsruher Hoftheater abberufen worden sind. Der verdiente Director desselben, Hr. Kapellm. Ritter, gehört unter die Abberufenen. Es kömmt nun darauf an, die zurückbleibenden Elemente mit den neu hinzukommenden so zu gestalten, dass ein wohlgeordnetes Ganze herauskomme. An Hrn. Frey, dem schon seit einiger Zeit die zweyte Direction übertragen ist, ist ohne Zweifel der Mann gefunden, dessen Händen die Leitung des Orchesters würdig zu vertrauen ist. Verständige Uebersicht des Ganzen, richtiges Gefühl im Vortrage, Liebe für die Sache, und unverdrossener Fleis sind die untrennbaren Elemente, aus welchen eine

Digitized by Google

gute Direction zusammengesetzt seyn muss, und Hr. Frey hat sich von jeder dieser Seiten schon auf das vortheilhafteste bekannt gemacht.

Winterconcerte. Es wurden deren neun gegeben, und ist darin viel geleistet worden; es war sichtbar, dass man sich bemühete, dies ruhmwürdige Institut über den gewöhnlichen Klingklang zu erheben, besonders indem man so viel möglich vorzügliche Werke zur Aufführung brachte. Ich nenne unter den aufgeführten Symphonien die, von Mozart in C dur; von Beethoven in C dur, die *eroica*, die neueste in A dur; von Haydn in Es dur; von Eberl in Es dur; von Ries in D dur; von Spohr in Es dur. Unter den Ouvertüren, die zu *Medea* und *Anacreon* von Cherubini; zu *Salomons Urtheil* vom Kapellm. Ritter, zur *Vestalin* und *Ferdinand Cortez* von Spontini, zu *Egmont* von Beethoven, zu *jeune Henry* von Méhul. Von grössern Gesangstücken wurde die Pastoralmesse von Vogler in E dur, und das letzte Finale aus *Don Juan* mit der Schlussfuge (welche bey den Theateraufführungen gewöhnlich wegbleibt) gegeben. Die Solopartien lieferten die vorzüglichsten Künstler des Orchesters, und von fremden, Hr. Fladt vom münchner Orchester, und Hr. Aloys Schmitt von Frankfurt. Die Solopartien im Gesange führten die Mitglieder des Theaters, und einige Dilettantinnen aus. Aber gerade im Theile der Gesangpartien befindet man sich immer in Verlegenheit, weil es bisher noch an einer Singanstalt fehlt, in welcher grössere Gesangstücke in systematischer und fortdauernder Uebung erhalten würden. Hierin liegt die Ursache, dass solcher Ensemblestücke im Verhältnisse zur Anzahl der Concerte zu wenig gegeben werden.

Das längst gefühlte Bedürfnis nach einer solchen Singanstalt ist seit kurzem seiner Abhülfe näher gebracht, indem die Theaterintendanz mit Ernennung des leitenden Personals und mit Anweisung der Mittel vorangegangen ist. Ich hoffe nächstens über den Fortgang etwas melden zu können.

Unter den Concerten fremder Künstler zeichneten sich zwey vorzüglich aus. Das eine gab Hr. Fladt, Oboist der münchner Hofkapelle. Sein Spiel bietet in Klarheit des Tones, in Bestimmtheit und Zartheit des Vortrags, einen Grad von Vollendung dar, der auf der Oboe nur selten erreicht wird. Es war uns interessant, in ihm einen Landsmann, und Sprössling der altpfälzischen Tonschule, wieder zu finden. — Das andere Concert gab Hr. Al. Schmitt von Frankfurt, dessen freundliche Aufnahme ich Ihnen im vorigen Jahre meldete. Willkommen war sein wiederholter Besuch. Es ist lauter frische Lebenskraft, die aus den Fingerspitzen dieses Klavierspielers, wie elektrischer Funke, aussprüht. Die Energie des Anschlages, die Lebendigkeit des Vortrags, reissen hin, und setzen das Innerste in Bewegung. Hierzu kömmt die Bedeutenheit der Compositionen dieses Künstlers, unter denen er das kürzlich bey André in Offenbach erschienene Concert in C moll, nebst mehrern genial gearbeiteten Variationen gab.

Mit ihm war Hr. André von Offenbach hier. So vortheilhaft er bereits als verständiger Componist bekannt ist, so erfreulich war es, ihn in einigen Privatcirkeln mehre seiner Liedercompositionen vortragen zu hören. Man kann behaupten, dass er durch die sinnreiche Declamation, welche in seinen Liedern herrscht, und durch die Wahrheit seines Vortrags, diesem Fache eine Bedeutenheit verschafft, die es höchst anziehend und erhebend macht.

Kirchenmusik. In der Kirche zeichnete sich als *neue* Aufführung die Messe von Mozart in F dur aus, welche in Paris bey Porro längst erschienen, aber in Deutschland, wie es scheint, wenig bekannt geworden ist. Sie ist unbezweifelt, nach dem *Requiem*, die bedeutendste Composition Mozarts in diesem Fache, und kann den Freunden eines fliessenden, und doch gründlichen Kirchenstyls nicht genug empfohlen werden. — In der Charwoche wurde Haydns unübertreffliches Werk, *die sieben Worte des Erlösers* aufgeführt.

Harmonieconcerte. Deren hatten wir diesen Winter, vom Nov. bis May, drey. Als die erfreulichsten Erscheinungen in denselben bemerke ich: eine Symphonie von unserm hoffnungsvollen jungen Componisten, Hrn. Nicola; ein, von einer Dilettantin. Mad. Dahmen, vorgetragenes Klavierconc. von Mozart in D moll, die körnerschen Lieder, compon. von Gottfr. Weber, dreystimmige Lieder von Bergt, und das frommeinfache *Salve regina* von J. Haydn.

Als zweyte, auf den 18ten Junius festgesetzte Aufführung, des im vorigen Jahre gestifteten *rheinischen Musikvereines* ist Händel's *Messias* bestimmt.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 28sten May. №. 22. 1817.

Nachrichten.

Carlsruhe. In einer Stadt, die sich, wie Carlsruhe, so schnell an Wohlhabenheit, äusserm Glanz und mannigfaltiger Bildung gehoben hat, wird nothwendig auch die Bühne an Bedeutung gewinnen; und bey den wachsenden Mitteln, die die äussere Existenz der Kunst bedingen wird, obgleich diese überall am spätesten zur Reife kömmt, doch Manches über ihr Aufkeimen und ihren Fortgang zu erwähnen seyn. Berichte über einzelne Aufführungen musikal. Kunstwerke u. dgl. werden aber immer unzulänglich und einseitig erscheinen, so lange man nicht über den Zusammenhang des vorhandenen Kunstpersonals, der bestehenden Einrichtungen, und des mannigfaltigen Wirkens im Ganzen belehrt ist. Das einzelne Gelungene wird leicht nach solchen Berichten überschätzt, und das Misslungene zu schwer angerechnet. Es sey daher der Versuch einer allgemeinen Uebersicht gewagt.

I. Oper. 1. Gesang.

a) Sängerinnen. Mad. Gervais. Von Natur an Stimme und Gestalt weniger begünstigt, wie manche andere Künstlerin, ward diese Sängerin bey ihrem feinen musikal. Gefühle und andern Geistesgaben desto früher ein Zögling der Kunst, die ihr vieles ersetzte. Durch fleissiges Studium und bey einer trefflichen Methode haben die Töne ihrer Stimme eine schöne Gleichheit und wohlthuende Verbindung erhalten. In der schwierigen Oekonomie des Athems ist sie Meisterin, und alles, was davon abhängt, Portamento, Stärke und Schwellen des Tones, Rundung des Vortrags, besitzt sie vollkommen; grosse Schwierigkeiten der Kehle sind ihr geläufig, und um auch das Einzelne anzuführen, so ist ihr Triller von der reinsten Art, wie er nur bey wenigen vorzüglichen Künstlern gehört wird. Zu diesem gesellt sich aber noch mehr, und als die Hauptsache, ein feines, richtiges Gefühl des Bedeutenden in der Musik, ein Gesang voll Ausdruck und Seele, wenn er nicht durch dasjenige entstellt wird, was wir sogleich erwähnen werden. Ihr Spiel kann dabey oft trefflich genannt werden; immer gehet es weit über das gewöhnliche Opern-Spiel, und steht mit ihrem Gesange in inniger Verbindung. Bey ihrer kleinen Figur weiss sie alle Bewegungen nicht blos mit Anstand, sondern mit einem schönen Ebenmaass zu beherrschen, und sogar Ansehen und Würde, doch nicht immer ohne einige Affectation, zu behaupten. — So viele schöne, ja treffliche Eigenschaften werden aber durch einige herrschende Untugenden verdunkelt, die den Genuss nur zu sehr unterbrechen, und oft gänzlich verderben. Es ist eine traurige Erfahrung, dass, wie der Mensch in seinen Fertigkeiten und in der Bildung vorrückt, auch seine Irrthümer zunehmen; je näher er dem Ziele kömmt, desto seltener den Abwegen und Lockungen seiner Kräfte zum Dienste der falschen Kunst zu widerstehen vermag! Ist man sich seiner Herrschaft über viele Kunstmittel bewusst, so giebt man häufig dem Reitze nach, seinen ganzen Reichthum zu zeigen, alles auszukramen, was man zu Hause mit angestrengter Uebung gesammelt hat, und die Eitelkeit, für den Augenblick als Virtuos zu glänzen, besiegt das richtige Gefühl, welches allen Kunstmitteln nur ihre dienende Stelle anweiset. So entsteht das Unwesen des sogenannten Colorirens, jenes Auf- und Ablaufen der Tonleiter, um die Geläufigkeit der Kehle geltend zu machen, jene Triller, Zierrathen und Schnörkel an jeder beliebigen Stelle, die die Musik verunzieren, häufig den Accord zerreissen, und die *Bedeutung*, den Charakter des Tonstücks, fast immer verderben. Wollte Mad. Gervais dieses, der Kunst so fremde

Digitized by Google

Streben verschmähen, um wie viel reiner würden die Freunde der Musik ihre Darstellungen empfinden, statt dass sie jetzt nur die unglaubliche Vereinigung des Schönen mit dem Absurden der Kunst, mit der Unnatur bedauern müssen. Wir erinnern uns noch mit Vergnügen des Fidelio, und des Schweizer-Mädchens, in welchen Opern ihr Gesang, frey von solchen Manieren, nur als reiner Ausdruck des Gefühls erschien, und wobey sie den Beweis ablegte, wie wenig sie es bedarf, jenen Götzen zu huldigen. Es giebt ja ohnehin Gelegenheit genug, wo es sich darum handelt, Pracht auszulegen, in Bravour-Arien von Opern, wie in der *Zauberflöte*, der *Entführung aus dem Serail*, den *Sängerinnen auf dem Lande* etc. und in Concert-Arien, wo sich die Kunstfertigkeit ganz an ihrem Platze zeigen kann, ohne dem Wesentlichen zu schaden. — Ein anderer bedeutender Fehler besteht in der Gewohnheit, immer hinter dem Zeitmaasse zurückzubleiben, und auf jedem Ausdrucke, schon der vielen Coloraturen wegen, so zu verweilen, dass das begleitende Orchester beständig genöthigt ist, *colla parte* zu spielen. Ein *Ritardando*, selten und an gehöriger Stelle, in genauem Einverständnis mit der Begleitung, ist oft von der vortrefflichsten Wirkung; wird es aber zur Gewohnheit, so dehnt es zum wenigsten die Musikstücke über die Gebühr, zerstört das Ebenmaass der melodischen Perioden, peinigt aber auch fast immer das Gefühl durch beständige Ungewissheit bey dem Hin- und Herschwanken der Begleitung, und hebt so die schönste Beruhigung der Musik auf. Mad. G. ist zu viel Künstlerin, als dass sie die Gerechtigkeit dieser Rüge sich nicht im Innern selbst gestehen sollte, wenn wir gleich an einer öffentlichen Anerkennung durch die That auf der Bühne zweifeln müssen, so lange bedeutungsloser Flitter noch so grossen Beyfall gewinnt! —

Mad. Schring. Eine liebliche Erscheinung auf der Bühne; gebildete Sängerin, mit angenehmer, aber nicht starker Stimme von bedeutender Höhe; gutem Vortrag und anmuthigem Spiel in heitern Rollen. Sie geht aus ihrer Sphäre, wenn sie ernste Rollen in grossen Opern übernimmt, wo ihre Stimme an Kraft nicht ausreicht, und die mit ihrer Natur nicht übereinkommen. — Mad. Weixelbaum, früher beym münchner Theater; eine starke Stimme mit italien. Klange, allein fehlerhaft in der Verbindung; oft schön, oft grell unangenehm. Ihre gute Methode, und ihr nicht ungebildetes Spiel würden ihr mehr Beyfall erwerben, wenn ihre fehlerhafte Aussprache des Deutschen nicht zu auffallend wäre. — Mad. Neumann, jugendlich frisch an Gestalt und Stimme. Ihr Gesang ist noch nicht gebildet, und die starke, zuweilen rauhe Stimme müsste durch Studium sanfter und geschmeidiger gemacht werden. Ihr natürlicher Vortrag gefällt, so wie ihrem Spiel ohne grosse Kunst eine gewisse Anmuth nicht fehlt. Uebrigens scheint sie ihren Fleis mehr dem Schauspiel widmen zu wollen. — Mad. Ellmenreich. Auch diese gehört eigentlich, und noch mehr, dem Schauspiel an. Ihre tiefe, schöne Altstimme hat sie zuweilen verleitet, nach Art der Mad. Schönberger, in Tenor-Rollen aufzutreten, weshalb wir hier ihrer erwähnen müssen. Schade, dass solche Altstimmen, wegen ihrer Seltenheit, von den Componisten wenig bedacht sind; dass sie aber darum doch keine Tenor-Rollen singen sollten, darüber sind wol alle einig, die wissen, dass Alt und Tenor himmelweit verschieden sind, und dass der Tenor-Ton nicht blos *quantitativ*, d. h. durch die Anzahl der Schwingungen in bestimmter Zeit, sondern auch *qualitativ*, durch das Verhältnis zum Umfang der Kehle, bestimmt werde; die wissen, dass die *abgespannten* Mitteltöne der Altstimme niemals die Leidenschaftlichkeit der *angestrengten* Tenorstimme ausdrücken können, und dass bey mehrstimmigen Gesängen ein Missverhältnis in den Stimmenlagen entsteht, welches nicht etwa blos eine kleine Aenderung bewirkt, sondern das Musikstück geradezu verdirbt. — Mad. Miller singt zuweilen in komischen Rollen: sie sollte aber nicht singen; ihre Stimme schreyt zu unangenehm, und ihr Gesang kann jedes Ensemblestück nur verderben. — Dem. Haslocher wird zum Ausfullen bey sehr unbedeutenden Gesangpartien gebraucht.

Es bleibt uns noch übrig, die beyden Dem. Bonasegla, Schwestern der bekannten Mad. Schüler-Biedenfeld, jetzt in Dresden, als Choristinnen zu nennen, welche Auszeichnung verdienen. Bey unscheinbarem Aeussern, was sie für die Bühne untauglich macht, hat ihnen die Natur zur Bewundrung Stimmen verliehen, die eine ganz andre Gestalt verkündigen sollten, und wenn Mad. Schüler ihre Schwestern zwar an Geläufigkeit und Bravour übertrifft, so sind sie ihr wol an richtigem, gefühlvollem Ausdruck überlegen. Sie werden in Concerten mit grossem Vergnügen gehört, und sind für einen Chor unschätzbar. Mit Bedauern

Digitized by Google

müssen wir aber bey dieser Gelegenheit erwähnen, dass die Chöre, dieses Höchste, was die Gesangmusik gross und würdig machen kann, bey unserer Oper in dem schlechtesten Zustande sind. Es gehört zu den täglich wiederholten Wünschen, dass man diesem Wesentlichsten der Oper mehr Aufmerksamkeit schenken, und darauf verwenden möchte, was oft beträchtlich dem äussern Flitterglanze geopfert wird. Die Dem.s Bonasegla könnten füglich zur Bildung eines weiblichen Chors angestellt, und dadurch ihre, nicht eben vortheilhafte Lage zugleich verbessert werden. Erste Sängerinnen sollten gleichfalls unter dem Chor singen, wenn sie keine besondre Partie in der Oper zu übernehmen haben, und das gewöhnliche Vorurtheil zum Besten der Kunst ablegen.

b) *Sänger*. Hr. Miller, erste Tenor-Rollen: durchaus Bruststimme von seltner Schönheit; weich und voll an Klang. Zu bedauern ist dabey, dass sein Gesang wenig Fleis verräth, noch weniger Eifer und Feuer. Ein gleichgültiges „sich gehen lassen," in der Stimme, wie in seiner Gestalt, muss natürlich auch den Hörer erkälten. Seine Stimme, die übrigens zu grosser Geläufigkeit nicht sehr biegsam ist, wäre desto mehr zu einem recht einfachen, warmen Ausdruck geeignet. Im *Fidelio* (Florestan) ist sie von der herrlichsten Wirkung, und wir nennen zugleich damit eine der besten Rollen des Hrn. M. Dass er zuweilen bedeutend detonirt, mag zum Theil von Mangel an Scalasingen herrühren. Hr. M. ist übrigens noch jung, und wir hoffen noch von ihm für die Kunst, die an dieser Stimme wirklich verlieren würde. — Mit Recht rühmt man als einen gebildeten Tenorsänger Hrn. Weixelbaum, der seit kurzem engagirt ist. Auch seine Stimme gehört zu den vorzüglich schönen. Sie hat mehr Umfang, geht aber schon frühe ins Falset über, welches jedoch Hr. W. sehr schön zu verbinden weiss. Sein Gesang ist vorzüglich gebildet, und zwar offenbar nach Brizzi's Methode. Da kann es denn bey dem Guten nicht fehlen, dass nicht auch Ueberladungen in Manieren zu tadeln wären, die er übrigens mit viel Rundung vorzutragen weiss. Seinem schönen Gesange geht aber ein inniges, warmes Gefühl ab; in seinem Spiele ist er äusserst gezwungen, oder vielmehr er hat keines. — Hr. Mayerhofer, Bassist, gehört zu den Künstlern, bey denen man es besonders zu bedauern Ursache hat, wenn die Stimme ihr Bestreben nicht mehr unterstützt. Die seinige hat sehr gelitten; sie ist rauh und durch viele Anstrengung — im Schauspiel, scheint es — verdorben. Da er kein Falset hat, so wird die Höhe desto unangenehmer. Dagegen verdient Hr. M. als sehr gründlicher und mannigfaltig gebildeter Künstler besondre Achtung. Sein Vortrag ist deutlich und ausdruckvoll, und in Ensemble-Stükken daher von besonders guter Wirkung. Wegen seiner vielseitigen Brauchbarkeit im Schauspiel, dem er sich allmählig ganz zuzuwenden scheint, wird er mit Recht geschätzt. — Eine sehr schöne, etwas hohe Bassstimme besitzt dagegen Hr. Sehring. Da er ein sehr geübter Sänger und Musiker ist, so wäre um so mehr zu wünschen, dass er die Gewohnheit ablegte, durch ein besonderes Zusammenziehen und Ründen des Mundes dem Ton seine natürliche Klarheit zu benehmen, indem sich dadurch eine Höhle bildet, aus welcher er nur als dumpfes O hervortreten kann, anstatt des klaren A, das beym Solfeggiren so sehr anempfohlen wird. Auch das Hauchen der Töne und eine unangenehm wirkende Accentuirung der kurzen Endsylbe „en" sind Angewöhnungen des Hrn. S., die er leicht wird ablegen können, um seinen Gesang noch schätzenswerther zu machen.

2. *Orchester*. Unser Orchester ist aus den verschiedensten Bestandtheilen zusammengesetzt. Vortreffliches, Mittelmässiges und ganz Geringes neben einander macht die Verschmelzung zu einem Ganzen höchst schwierig; ja fast unmöglich. Das gesammte Personal beläuft sich ohngefähr auf 38 bis 40 Mitglieder, worunter 12 Violinen, drey Violen, und zwey Violoncelle und Contrabässe. Bey den Blas-Instrumenten fehlt das Ensemble am meisten. Nicht selten verdirbt ihre ungleiche Stimmung die schönsten Stellen der Oper. Gleichwol besitzen wir in Hrn. Kleine, als Klarinettisten, einen ausgezeichneten Künstler, der sein Instrument meisterhaft behandelt und mit eben so viel Präcision, als Gefühl für das Schöne, seine Stimme führt. Auch Fagott und Oboe sind durch die Hrn. Langendorf und Satzger gut besetzt. Desto fühlbarer ist der Mangel an guten Hornisten. Wenn sie auch zuweilen nicht ohne Beyfall Solo geblasen haben, so wird doch selten eine Oper aufgeführt werden, worin sie nicht durch Mangel an Präcision oder durch unsichre Misstöne das Werk entstellten; wobey häufig der Primarius den bessern zweyten Hornisten mit ins Verderben zieht. Dem Vernehmen nach soll auf die Verbessrung dieser

Digitized by Google

Partie, so wie auf die Anstellung eines vorzüglichen Flötenspielers, Bedacht genommen werden. Gute Posaunen gehören zu den frommen Wünschen. Die Wichtigkeit und Schönheit dieses Instruments ist noch nicht allgemein genug anerkannt. Ein Posaunen-Ton kann von der herrlichsten Wirkung seyn, aber auch Ein Posaunenton Alles verderben. In Opern, wie *Don Juan*, *Jacob und seine Söhne*, und *Fidelio*, wird die Noth recht fühlbar, und der Zuhörer ist froh, wenn am Posaunenpult die Lichter wieder gelöscht werden.

Die Saiten-Instrumente sind in ihrer Uebereinstimmung der bessre Theil des Orchesters. An Hrn. Köhler, erstem Contrabassisten, haben wir seit kurzem eine treffliche Acquisition gemacht. Er ist Virtuos auf seinem Instrumente, besitzt eine seltne Gewandheit des Bogens, Kraft und bedeutenden Ausdruck. Vielleicht reisst ihn seine Virtuosität zuweilen hin, mehr zu machen, als die Natur des Instruments verträgt, und das ist ein neuer Beleg, wie sehr es zu wünschen wäre, dass die Stimmen für Violoncell und Contrabass in den Compositionen getrennt würden, wie es die verschiedne Natur dieser Instrumente zu fordern scheint. — Hr. Marx, vormals beym stuttgardter Theater, ist ein sehr braver Violoncellist, und hat auch als fertiger Klavierspieler hier vielen Beyfall geärndtet. Wenn aber auf diese Weise die Bässe gut angeführt sind, so wäre bey den Violen, deren nur drey sind, eine, zum Theil bessere, und stärkere Besetzung sehr zu wünschen. Es ist zu bedauern, dass dieses gemüthliche, in der Harmonie so wesentliche Instrument hier, wie in manchen andern Orchestern, so stiefmütterlich und ganz als Nebensache behandelt wird. Dass Hr. Fiala d. ä., der früher Mitglied des Orchesters war und als ausgezeichneter Bratschist geschätzt werden muss, nunmehr bey einer hiesigen Kanzeley angestellt ist und mit seinem schönen Talent nur noch als Liebhaber bey Quartetten erfreut, ist ein grosser Verlust in dieser Hinsicht. — Unter den Violinspielern sind vorzüglich die Hrn. Witzemann, Böhnlein, Pigot und Gassner zu loben. Letzter, ein junger, fleissiger Mann, hat sich einigemal als Solospieler gezeigt, und berechtigt zu guten Erwartungen. Sein Spiel ist zwar noch rauh und im Ganzen ungebildet, allein nicht ohne Fertigkeit und Kraft; die Anmuth kann aber erst aus dem Vollendeten hervorblicken.

Wir nennen Hrn. Concertmeister Fesca zuletzt, weil ihm wol ein eigner Platz gebührt. Niemand vielleicht wird es bestreiten, dass er die Zierde, nicht blos unsres Orchesters, sondern überhaupt der hiesigen Musik genannt zu werden verdient. Er gehört zu den seltnen, reinen Künstlern, deren ganzes Leben von der Kunst erfüllt ist. Sein tiefes Gefühl, seine rege, originelle Phantasie, seine reifen Einsichten in das Wesen, so wie in die Formen der Kunst, endlich sein geläuterter Geschmack bilden einen seltenen Kranz von herrlichen Eigenschaften, die sich zwar recht eigentlich und dauernd in seinen Compositionen offenbaren, allein zugleich auch über sein meisterhaftes Violinspiel eine höhere Weihe verbreiten. Der bezeichnende Charakter seiner Productionen und seines Spiels ist, wie seiner Persönlichkeit, zarte Entfaltung eines milden, elegischen Gefühls, einer schönen Sehnsucht. Nicht dass es ihm an Kraft gebräche; vielmehr dürfen wir nur auf viele Stellen seiner herrlichen Quartett-Compositionen verweisen, worin sich ein hoher, feuriger Schwung offenbart: allein solche Stellen neigen sich doch meistens wieder nach jenem herrschenden Grundgefühl, das sich auch in seinen eignen Harmonienfolgen und zarten Ausweichungen kund giebt. Wie er durch sein Spiel auch das kleinste, unbedeutendste Solo mit besonderm Reize auszustatten vermag, so zeigt sich dasselbe in seiner ganzen, schönsten Entfaltung bey Quartetten. Seine Meisterschaft in allen Nüancen des Bogenstrichs, die Reinheit seines Spiels, und besonders sein hinreissender Vortrag weisen ihm seinen Platz unter den ersten Geigern an. Zur Concert-Virtuosität fehlt es ihm an ausdauernder Kraft, bey seiner, zum Bedauern aller Freunde, leidenden Gesundheit und schwachen Constitution. Wie aber in dem unschätzbaren Spohr die rüstigste Kraft der Kunst erscheint, so sehen wir hier ihre ganze Zartheit und Lieblichkeit vorwalten.

Die Leitung des Orchesters ist Hrn. Kapellmeister Danzi übertragen. Sein Verdienst, und was er in der musikal. Welt geleistet hat, ist bekannt und anerkannt. Bey seiner Direction wäre mehr Thätigkeit und Eifer zu wünschen, um auch mit dem Mittelmässigen, durch Anweisung und fleissige Proben, etwas Gutes zu leisten. Freylich mag es beschwerlich und oft verdrüsslich seyn, nachdem er früher die Leitung des münchner und dann des stuttgardter Orchesters zu besorgen gehabt, nunmehr das Aufblühen eines, aus weniger

Digitized by Google

vollkommnen Bestandtheilen zusammengesetzten zu besorgen; auch scheint seine Kränklichkeit mehr Ruhe zu verlangen. Dieser Schwierigkeit, das Orchester auch mit *wenigen* Proben zusammenzuhalten, schreiben wir auch die Gewohnheit des Hrn. Danzi zu, den Takt, besonders bey bedeutenden Musik-Eintritten, mit dem Fuss auf die hohle Breter-Erhöhung seines Sitzes zu stampfen, welches eine widerwärtige Störung verursacht. Keine Direction, die man *hört*, ist zu loben; am wenigsten aber eine solche. — Seine neuern Opern-Compositionen, *Malvina* und *Turandot*, erhalten keinen Erfolg auf der Bühne. Eine Oper bleibt immer ein höchst schwieriges, auch vielem Zufälligen hingegebenes Unternehmen, und nur Wenige sind zu dieser Gattung des Grössten in der Kunst geboren. Dagegen erhalten seine melodiösen Compositionen in andern Gattungen immer ihren Beyfall.

(Der Beschluss folgt.)

Wien. Uebersicht des Monats April.

Hoftheater. Abermals eine sehr unfruchtbare Aerndte! Wiederholungen, und nichts als Wiederholungen alter, bereits bis zum Ueberdruss dargestellter Repertoire-Stücke; daraus die natürliche Folge eines fast immer leeren Hauses. Im *Johann von Paris* erhielt Dem. Wranitzky, als Prinzessin, einstimmigen Beyfall: auch mit Hrn. Rosenfeld konnte man, als Johann, zufrieden seyn; dennoch haben, wunderlich genug; seit der Wiedergeburt der italienischen Oper die deutschen Sänger einen weit schwerern Stand. — Zunächst erwartet man Boieldieu's *Kirchtag*, und Catel's *vornehme Wirthe*. — In der Geschäftsführung hat sich bey dieser Bühne gleichfalls eine bedeutende Veränderung ergeben. Graf Ferdinand Palffy hat seine Stelle als Hoftheaterdirector niedergelegt, auch ist ihm sein Pachtcontract erlassen worden, und der Kaiser übernimmt sein Theater wieder, wie ehemals, für Rechnung des Aerariums. — Im

Theater an der Wien hatte der Viceballetmeister, Horschelt, am 15ten seine freye Einnahme. Er gab mit seinen liebenswürdigen Zöglingen *Aschenbrödel*, nach Duport neu bearbeitet, welches sich, so wie alles, was diese freundliche Sylphenwelt bisher noch leistete, eines enthusiastischen Beyfalls erfreute. Der Moment, wo 100 Genien mit einem Wolkenpalast herabschweben, indess ihre Brüder in reizenden Gruppen aus dem Boden steigen, sich mit ihnen vereinen, und unzählichemal neu gestaltet erscheinen, dürfte wol das *non plus ultra* eines magischen Anblicks seyn, und schwerlich überboten werden können. — Vorher ging eine Operette in 1 Act: *Der Fürst und der Rauchfangkehrer*, comp. vom Hrn. Kapellm. Kinsky. Weder der veraltete Stoff, noch die lokker zusammenhängende Darstellung, noch die gar zu leicht hingeworfene Musik fanden Beyfall. Dagegen sind im Ballete von diesem Componisten mehre eingelegte, sehr lobenswerthe Tonstücke, die unser früher gefälltes Urtheil bestätigen, dass er in dieser Gattung recht eigentlich in seiner Sphäre sey, und sich darin mit Genialität bewege. — Am 23sten wurde ein Schauspiel mit Chören gegeben: *Die Wallfahrt zur Königsgruft.* Die Musik, von weil. Carl Cannabich in München, ist meisterlich gearbeitet, und hätte wol eine ausgezeichnetere Würdigung verdient, als ihr zu Theil ward. — Mad. Borgondio, Sig. Tacchinardi, und Sig. de Grecis werden sich im Laufe des Monats May auf dieser Bühne produciren, um den Logen-Abnonnenten ein Aequivalent für die noch restirenden Vorstellungen der abgereisten cera'schen Gesellschaft zu geben. Gegenwärtig wird Zingarelli's *Gerusaleme distrutta* einstudirt; dann soll *Tancredi*, und vielleicht auch noch *Ciro in Babilonia* folgen. — Das

Theater in der Leopoldstadt gab am 19ten eine Zauberoper in 3 Acten: *Der Kampf mit der Riesenschlange*, oder: *der Leuchtthurm auf der Rubinen-Insel*, nach Gozzi's „Raben" bearbeitet von Hrn. Carl Schikaueder, zu dessen Benefice diese erste Vorstellung war, mit einer netten Musik vom Hrn. Kapellm. Volkert, jedoch ohne sonderlichen Beyfall.

Am 25sten erschien eine äusserst wohlgelungene Parodie des *Tancredi*, von Hrn. Adolph Bäuerle; mit Musik von Hrn. Kapellm. Müller, nebst Beybehaltung der beliebtesten Stücke des Originals. Hr. Ignaz Schuster, in dessen Säckel die reichliche Einnahme floss, ist unerreichbar als Tancredi. Er war vom Kopf bis zur Fussspitze, in Costume, Gang, Haltung, Augen- und Gebehrdenspiel, kurz in den kleinsten, kaum bemerkbaren Nuancen, die getreueste, aber auch zugleich die anständigste Copie der Mad. Borgondio, welche mit wahrem Vergnügen in seiner Meisterdarstellung sich selbst gleichsam im Spiegel erblickte. Mit der reinsten, ungezwungensten Falsetstimme,

Digitized by Google

mit einer Weichheit und Zartheit, mit einer Methode, würdig des gebildetsten italienischen Künstlers, führte er seine Partie durch, und vereinigte alle Stimmen unsers grossen Theater-Publicums zum unbedingten, lautausströmenden Beyfalls-Jubel. Auch der Gesang der Mad. Platzer, als Amenaide (*vulgo*: Annemiedel) verdient eine ehrenvolle Erwähnung, so wie der Cothurn und das tragische Pathos des Hrn. Schikaneder in der Rolle des *Padre Argirio* ganz an seinem Platze war. Hrn. Kapellm. Mullers Musik zeichnet sich durch frivole, echt komische Laune, und durch eine treffliche Charakteristik vortheilhaft aus. Das Orchester that in den Sätzen von Rossini sein Möglichstes. Man konnte zufrieden seyn, und war es.

Theater in der Josephstadt. Am 15ten: *Die Polterhexe bey Wien*, oder: *Die Goldspinnerin im Gatterhölzl*, Volksmärchen mit Gesang und Tänzen in 3 Acten, von weiland Emanuel Schikaneder. Benefice des Schauspielers Abweser. — Am 21sten: *Spadifankerl und Vizlipuzli*, musikal. Quodlibet in 2 Acten von Lamlner; das Arrangement der Musik vom Hrn. Kapellm. Kauer. Die Gesellschaft dieser Bühne hat auch bereits ihre Vorstellungen im Sommertheater zu Hirtzing, einem Lustort nächst Wien, wieder eröffnet, und wird dirselben bey vorgerückter schöner Jahrszeit wöchentlich 2- bis 3mal abwechselnd fortsetzen.

Concerte. Am 1sten im Kärnthnerthortheater, zum Besten des Theater-Armenfonds: 1. Ouverture aus *Hadrian* von Méhul. 2. Declamation. 3. Violin-Polonoise, comp., und — wie immer — mit grossem Beyfall gespielt von Hrn. Mayseder. 4. Declamation. 5. Ouverture von Naumann, (aus *Medea*). 6. Desselben Meisters Composition des klopstock'schen *Vater Unser*; die erfreulichste, wünschenswertheste Erscheinung für alle Kunstfreunde: nur war zu bedauern, dass diese zweyte Production jener frühern, jüngst angeführten, keineswegs das Gleichgewicht halten konnte, und in allen Theilen viel mangelhafter war. — Am nämlichen Tage, im Josephstädtertheater, zum Nutz und Frommen der Armen dieser Vorstadt: nebst mehren Declamationen und Tableaux — ein Violinconc. von Rode, ziemlich geniessbar vorgetragen von Hrn. Petter. Polonoise für Pianoforte und Quartett-Accompagnement, gespielt von Hrn. Pensel. Adagio für die Klappentrompete von Neukomm, geblasen von Hrn. Weidinger. Dann sang (?) Hr. Grosswald eine Bassarie, und das Orchester führte zwey Ouverturen von Roser, eine grosse Concertant-Polonoise desselben Componisten, endlich eine Schlusssymphonie aus. — Am 6ten — im Kärnthnerthortheater, zum Vortheil der öffentlichen Wohlthätigkeitsanstalten: 1. Ouverture aus *Sophonisbe* von Pär. 2. Declamation. 3. Polonoise für die Violin, comp., und mit wahrer Vollendung vorgetragen von Hrn Böhm. 4. Declamation. 5. Caprice und Potpourri für Pianoforte und Violoncello, von Moscheles, gespielt von demselben und Hrn. Merk. 6. Potpourri für die Guitarre, gesetzt und ausgeführt von Hrn. Töpfer. 7. Ouverture aus *Medea* von Cherubini. 8. Declamat. 9. Arie von Gyrowetz, gesung. von Mad. Campi. 10. Declamation. 11. Das beliebte Trio für Flöte, Hoboe und Trompete von Weiss, geblasen von den Gebrüdern Khayll. 12. Ouverture aus dem *Thurm von Gothenburg* von Dalayrac. — Am 8ten gab im k. k. kleinen Redoutensaale Carl Mar. von Boklet, Schüler des Hrn. Prof.s Pixis in Prag, eine musikal. Akademie. Eine wacker gearbeitete Ouverture von J. P. Pixis diente zur Vertrauen erweckenden Einleitung. Dann folgte ein rodesches Violinconc. in E dur; darauf sang Dem. Tayber die zum Gassenhauer herabgesunkene Arie: *Ombra adorata*, ziemlich mittelmässig, und den Beschluss machten Polledro's Variationen über: *Nel cor più non mi sento.* — Der 15jährige Virtuos berechtigt schon jetzt zu bedeutenden Erwartungen, und erhielt die schmeichelhaftesten und aufmunterndsten Beweise allgemeiner Zufriedenheit. — Am 10ten liess sich in demselben Locale der Instrumentenmacher und Contrabass-Spieler Hindle hören. Er gab: 1. Ouverture zum Trauerspiel, *König Lear*, von Blumenthal. 2. Concert für den Violon, comp. und gespielt von Hindle, instrumentirt von Hrn. Kapellm. Gyrowetz. 3. Arie von Fioravanti, ges. von Dem. Tayber. 4. Adagio und Fandango für das Waldhorn, gesetzt vom Hrn. Kapellm. Kinsky, und geblasen von Hrn. Herbst. 5. Adagio und Variationen für den Contrabass, comp. und vorgetr. vom Concertgeber. — Wenn man die Schwierigkeiten erwägt, denen sich jeder bey der Wahl dieses hartnäckigen Instrumentes unterzieht, so kann man auch Hrn. Hindle volle Bewunderung nicht versagen; er hat es in der That durch Fleis, Studium und rastlose Uebung zu einer seltenen Fertigkeit gebracht, und ungetheilter Beyfall ward sein Lohn. — Am 15ten wurde im Universitätssaale von Musikfreunden,

Digitized by Google

Händels Oratorium, *Samson*, zur Unterstützung dürftiger Witwen medicinischer Facultätsglieder gegeben. Die Aufführung des herrlichen Werkes befriedigte diesmal keineswegs. Das Ganze glich einem schwankenden Schiff im stürmischen Ocean. Alle Augenblicke befürchtete man, dass es einen Leck bekommen und am nächsten Felsenriff zerschellen würde. — Am nämlichen Tage, zu derselben Stunde, liess sich auch im Saale zum römischen Kaiser der 5½jährige Concertspieler, Siegmund Baron Praun (das sogenannte Wunderkind, welches im vorigen Jahre hier schon verunglückte —) und zwar, wie die Ankündigung verlautbarte, *während* einer musikal. Akademie hören. Dieser Anschlagzettel versprach und enthielt folgende Raritäten: „1. Moderato in F dur aus einem Quartetto von Rode, vorgetragen vom Hrn. Concertgeber. 2. Variationen, comp. und gebl. von dem blinden Flötenspieler Lobpreis. 3. Variationen in G dur auf ein Thema des Chevalier Gluck, vor fünf Tagen von einem Gönner und Kunstfreund *zu dem Ende* ganz neu componirt, und *deducirt* dem Hrn. Concertgeber, welcher solche vorzutragen die Ehre haben wird. 4. Variationen für Fortepiano in *S dur* (!) auf ein Thema aus *Aline*, comp. und gesp. von dem 11jährigen Hrn. Grafen, Franz von Alberty.“ — Die sparsam ausgesäeten Anwesenden konnten den armen, durch die Affenliebe seiner Angehörigen irregeleiteten Knaben (wir meynen den „Hrn. Concertgeber“) nur bedauern. — Am 20sten gab Hr. Arnold aus Frankfurt im kleinen Redoutensaale Concert. Ausser dem ersten Satze einer schönen Symphonie von André, (Es dur) und einer Arie von Rossini, ges. von Dem. Beckers, als Vor- und Zwischenspiel, hörten wir von ihm: ein, von ihm selbst gesetztes Pianoforte-Concert, und zum Schluss Variationen, durch eine Phantasie eingeleitet — für dieses Instrument ohne alle Begleitung. Hr. Arnold besitzt ein schätzbares Talent, Fertigkeit und Geschmack; kurz, er weiss, was er sagen will. Dennoch erregte er keine besondere Aufmerksamkeit. Das aber nur darum, weil er, zu seinem Nachtheil, unter unsern Dilettanten so Manchen seines Gleichen finden kann. Dem. Beckers sang zwar etwas furchtsam, aber doch mit reiner Intonation, und klarer, sonorer Stimme. Die Arie selbst wollte nicht viel bedeuten, und gleicht den übrigen Kindern dieses Vaters, wie ein Tropfen Wasser dem andern. — Hr. Rovelli gab vor seiner Rückreise nach München noch eine Privat-Abschieds-Unterhaltung im Hôtel zum römischen Kaiser. Wir bewunderten sein herrliches, seelenvolles Spiel leider zum letztenmal in einem neuen Quartett von Häusel, in der grossen Concertant-Sonate für Pianoforte und Violin von Beethoven, und in Variationen von Rode. Der herzlichste Dank für so manche unvergessliche Stunde geleite ihn in sein zweytes Vaterland.

Leipzig. Am 13ten May gaben Hr. und Mad. Weixelbaum, grossherzogl. badensche Kammersänger, Concert, und liessen sich mit mehren Gesangstücken, von S. Mayer, Generali und Nicolini, zum grossen Vergnügen der Anwesenden hören. Ref. bedauert, dass er unter diesen nicht seyn konnte, und deshalb nur so im Allgemeinen ihr Lob nachsprechen kann.

Recension.

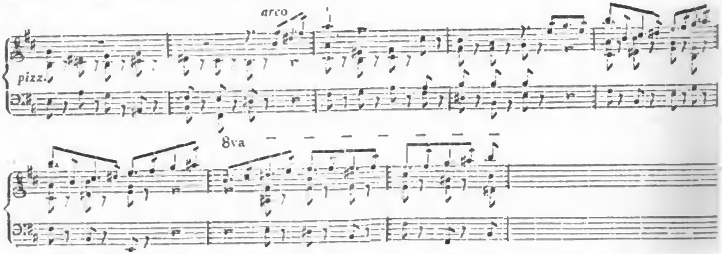
Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle, comp. — par J. Küffner. Oeuv. 41. Chez B. Schott, à Mayence. (Pr. 5 Fl. 30 Xr.)

Das musikal. Publicum lernt durch diese Quartette einen Künstler, der ihm schon von andern Seiten vortheilhaft bekannt ist, nun auch zum erstenmal als Quartettcomponisten kennen, und schätzen. Die vorliegenden Quartette sind, wie sich dies bey guten Werken dieser Gattung gewissermassen von selbst versteht — in Ansehung der Schreibart, den mozartschen und haydnschen nachgebildet, doch durchaus nicht ohne Originalität und Individualität. Was sie insbesondre vor vielen andern auszeichnet, ist eine nicht alltägliche Lieblichkeit jugendlich frischer Melodien, und der ganzen Instrumentation sowol überhaupt, als insbesondre, eine ungemein interessante Dialogisirung zwischen der ersten Violin und dem Violoncell. — Liebhabercirkel, welche gewöhnlich mozartsche, haydnsche und beethovensche Quartette zu spielen pflegen, werden in den küffnerschen zuverlässig eine angenehme Abwechselung finden, und Rec. Dank wissen, dass er sie darauf aufmerksam gemacht hat. Uebrigens verlangt die erste Violinpartie einen tüchtigen Spieler, wie das auch wol jeder schon daraus erräth, dass das Werk einem

Digitized by Google

so ausgezeichneten Künstler, wie Ferdinand Fränzl, gewidmet ist.

Je werther nun diese Quartette dem Rec. in der That sind, desto mehr bedauert er --- und dies darf er, Gewissens halben, auch nicht verschweigen — dass Hr. K. in Ansehung der Reinheit der Stimmenführung nicht immer sorgfältig genug ist; denn zuweilen begegnet man — und zwar gerade an Stellen, bey deren sonstiger Anmuth und Lieblichkeit es Einem doppelt Leid thut — Gängen, wie folgende:



Wie leicht wäre hier die octavenmässige Bewegung der äussern Stimmen zu umgehen gewesen!

Stich und Papier sind sehr anständig.

Gottfried Weber.

Kurze Anzeigen.

Sechs deutsche Lieder mit Begleit. des Pianoforte — — von Louis Spohr. 2 Samml. 37stes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 16 Gr.)

Der treffliche Instrumentalcomponist hat zu einigen dieser Lieder wol einen zu grossen Apparat aus seinem eigentlichen Fache herübergenommen, so dass die Stücke, wo er diesen vornämlich angewendet, in der Begleitung, an Masse oder Künstlichkeit, etwas überladen erscheinen, und der Gesang zu sehr verdunkelt wird: wo dies aber nicht der Fall ist, und wo das Seelenvolle seiner Melodie und seines Ausdrucks, der Adel seiner Harmonie, und die Originalität mancher seiner Formen, einfacher hervortreten: da spricht er — allerdings, bey gehörigem Vortrag — in gleichem Verhältnis zu Geist und Herzen, und leicht übersiehet dann selbst der Kenner manche, ohnehin nicht allzugrosse Inconvenienz in der Behandlung der Gedichte, was Metrik und Declamation betrifft. In jeder Hinsicht ziehet darum Ref. die drey letzten Lieder den drey ersten vor — obschon er No. 1 *übrigens* hoch halten muss. An den besten dieser Stücke empfängt der Liedersänger wirklich eine Bereicherung der ausgewähltesten, aus den letzten Jahren; und zwar Lieder von der Art, zu welchen man, hat man sich erst recht hineingesungen, immer wieder gern zurückkehrt.

Le Retour de la Cavalerie russe à St. Petersbourg — --- pièce militaire, comp. p. Pianoforte par D. Steibelt. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Kein militairischer Marsch u. dgl., sondern ein Paradeaufzug, der erst ziemlich ernst gehalten ist, und dann munter wird. Das Stück ist wol ursprünglich für ein reiches Chor von Blasinstrumenten geschrieben, und mag sich da sehr gut ausnehmen: aber auch, wie es hier erscheint, macht es eine ziemlich vortheilhafte Wirkung. Es ist leicht zu spielen. Bezügliches auf Rückkehr, Cavalerie und Russisches kann Ref. in der Musik nicht entdecken.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 4ten Juny. N°. 23. 1817.

Ehrenrettung der alten griechischen Musik.

Der kleine Ueberrest griechischer Musik, den die Geschichte uns aufbewahrt, besteht in nur vier Gesangstücken. Die ersten drey entdeckte und machte bekannt Vincentio Galilei in seinem *Dialogo della musica antica e moderna*, Florenz 1581; das vierte, der Pater Ath. Kircher in seiner *Musurgia universalis*, Rom 1650. Jener hatte die griechischen Tonzeichen ohne Erklärung gelassen, dieser sie, aber zum Theil verfehlt, in unsere Notenschrift mit übersetzt. Erst durch Burette, (Diss. *sur la mélopée de l'ancienne musique*, in den *Mémoires de l'académie des inscr.* Tom. 5, und den *Mém. de litterature* etc. Tom. 7) in den Jahren zwischen 1718 und 1725, erhielten wir eine vollständige und meistens richtige Uebersetzung aller vier Stücke in neuerer Tonschrift. Von den zuerst entdeckten drey Hymnen, die, nach einem andern Manuscript, auch in einer Ausgabe des *Aratus*, Oxford 1672, abgedruckt sind, im Text sowol, als Tonzeichen, mit der florentiner Ausgabe vollkommen übereinstimmend — ist der Hymnus an die Kalliope vollständig, aber nur klein; er hat nicht mehr, als neun kurze Verse. Dem Hymnus an den Apollo fehlen zu Anfang sechs Verse; dies schadet aber den übrigen neunzehn nicht, dass sie gleichwol für ein Ganzes passiren können. Von dem sehr alt scheinenden Hymnus an die Nemesis, zwanzig Verse lang, reichen die Tonzeichen nur bis in die Hälfte des sechsten Verses, welches meine Vermuthung vollendet, dass die von Galilei und dem Herausgeber des *Aratus* gebrauchten Handschriften nur Copien einer und derselben ältern seyn mögen. Bürette hatte aber auf der königlichen Bibliothek zu Paris noch ein Manuscript entdeckt, in welchem dieselben drey Hymnen, deren Worte auch vor Galilei's Abdruck den Gelehrten noch unbekannt waren, zusammen sich befinden, zum Theil mit, zum Theil ohne Tonzeichen, und letztere theils verstümmelt, theils unvollständig. Er liess sie nun, beydes mit griechischer und moderner Tonschrift, in Kupfer stechen, nicht allein nach den übereinstimmenden Ausgaben von Florenz und Oxford, sondern auch nach dem pariser Manuscript; gab indess der Lesart jener Ausgaben den Vorzug, nicht allein weil ihrer zwey sind, die mit einander übereinstimmen, sondern weil das pariser Manuscript auch viele Lükken hat. Aus Bürette haben nachher andere, namentlich Marpurg und Forkel, diese Hymnen mit ihren griechischen und heutigen Tonzeichen wieder abdrucken lassen; beyde aber haben weder den Unterschied zwischen den nicht selten verschiedenen Lesarten, noch den der florentiner, auch meiner obigen Vermuthung unbeschadet, mit Recht gebührenden Vorzug beachtet; woraus, wie man selber nachsehen mag, vielerley Verwirrung und Unheil entstanden ist, unangezeigte Druckfehler bey Forkel nicht in Anschlag zu bringen. Von den übrigen Abdrücken kann ich nichts sagen: sie sind mir nicht zur Hand. Man thut am besten, mit Benutzung der von Marpurg leicht gefundenen Verbesserung solcher Stellen, wo entweder im Manuscript falsch geschrieben, oder in der Uebersetzung aus griechischen Tonzeichen unglücklich verfahren war, sich an den Abdruck des gewissenhaften Bürette zu halten, dem seine bewiesene Sorgfalt soviel mehr Ehre macht, als er diese Melodien kaum eines erträglichen Basses fähig hielt. La modulation de ces Hymnes, sagt er, est d'un tour si peu propre à être accompagné de plusieurs parties, qu'il seroit même assez difficile d'y faire un Basse qui fût supportable; c'est ce que j'ai reconnu par l'experience que j'en ai voulu tenter. Doch für Forkel findet sich, das Ding in einem andern Sinn genommen, auch leicht eine Entschul-

Digitized by Google

digung, denn nach ihm (*Gesch. d. M. I.* 433) vertragen sie gar keinen Bass. Desto weniger weiss ich mir aber zu erklären, warum Bürette uns nur die Worte, nicht auch die Melodie der in den Ausgaben von Florenz und Oxford fehlenden sechs ersten Verse des Hymnus an den Apollo mitgetheilt hat, da er doch ausdrücklich sagt, dass die pariser Handschrift (No. 3221) sie enthalte. Wem der Gegenstand nicht gleichgültig ist, der vermisst sie ungern, da zu vermuthen, dass die Melodie eine Art Gegensatz gegen die der folgenden Verse bilde, indem der Text so beschaffen ist, dass die ersten Verse nur der Coryphäus, so wie die folgenden der Chor gesungen haben kann.

Auf jene drey Hymnen liess Bürette in einem Zusatz zu seiner angeführten Dissertation bald auch das vierte Stück folgen. Es ist dies ein Fragment der ersten pythischen Ode Pindars, enthaltend, nach Bürette's Versabtheilung, die ersten acht Verse der ersten Strophe. Von dem Rest der doppelten, gleichfüssigen Strophe und dem ganzen Epodos fehlt die Melodie. Ueber den Werth des geretteten Fragments finden wir bey Bürette nichts, bey Forkel aber (I. 433) die Aeusserung: sie sey in Beziehung auf Tonart so modulirt, dass man im Stande sey, melodische Phrasen zu unterscheiden und zu begreifen; sie vertrage daher unter den übrigen allein einen Bass, dergleichen Burney versucht habe. Wir sollen uns aber durch diesen „verschönernden" Bass ja nicht verleiten lassen, uns eine zu grosse Vorstellung von der griechischen Musik zu machen. — Das ist mir wahrhaftig durch diesen Bass auch nicht begegnet. — Marpurg, der in dem Hymnus an die Kalliope eine Art von Modulation findet, die sich schwer mit einer unserer Tonarten vergleichen lasse, hält schalkhaft ein halb Dutzend Anmerkungen zurück, die zu machen nicht schwer fallen werde, und überlässt dem Leser selbst das Urtheil.

Für den Glauben an die Aechtheit dieser Melodien haben wir an Forkel (I. 432) den locupletesten Bürgen, und es ist nur zu wünschen, dass, wenn von allen Stücken, worauf die Uebernahme dieser Bürgschaft sich stützt, etwa das Gegentheil ans Tageslicht kommen sollte, der Glaube selbst darum doch nicht wankend werde.

Das Alter derselben hat Bürette, was die pindarsche Ode betrifft, unbestimmt gelassen; ein neuerer Forscher, dessen ich nachher weiter erwähnen werde, legt sie, aus Gründen, wogegen ich bis jetzt nichts aufzubringen weiss, dem Dichter selber bey, der vier bis fünf hundert Jahr vor unserer Zeitrechnung blühte. Der Hymnus an die Nemesis wurde zur Zeit des Synesius, der bis gegen 430 unserer Zeitrechnung lebte, — ich weiss nicht, ob erst, oder noch, gesungen. Die beyden andern Hymnen gehören, nach Bürette, in das Zeitalter des Aristoteles, Aristoxenus etc. — sie sind wenigstens eben so alt, als der, an die Nemesis; älter vielleicht auch nicht, denn mir scheinen diese Melodien schon etwas römisch-griechisch und von nur Einem Verfasser zu seyn, der aber nicht der Dichter war. Für das letztere habe ich inzwischen, ausser dem Alter der Verse an die Nemesis, nur den Grund, dass es mir zu willfährig scheint, so viel musikalische Energie, als diese Compositionen verrathen, einem Dichter zuzutrauen, dessen Werke — ohne Zweifel zahlreiche — nicht hochberühmt geworden und in alten, vervielfältigten Handschriften auf die Nachwelt gekommen wären.

Ich weiss nicht, ob seit Forkel, dessen erster Theil seiner *Geschichte der Musik* 1788 erschien, jemand sich um diese Melodien aufs neue bemüht, und ihnen eine günstigere Ansicht, als deren sie bisher sich zu erfreuen hatten, abgewonnen habe; mir ist kein Versuch, noch weniger ein Gelingen der Art bekannt. Ich selbst, dem die Geschichte der griechischen Musik so wichtig scheint, als einem Forscher der Geschichte des Christenthums die des Judenthums, weil unsere contrapunktische Musik unstreitig aus der griechischen hervorgegangen ist, habe sie öfters vorgenommen, um in ihnen mehr Sinn und Kunst zu finden, als Bürette mit den Andern darin gelten lässt, und Burney's Bass zu dem pindarschen Fragment vor Augen stellt: denn nimmer konnte ich glauben, dass die Melodien, wenn man sie nur richtig zu lesen und vorzutragen verstände, nicht schön in ihrer Art wären; aber es wollte mir eben so wenig, als meinen Vergängern, gelingen; vielleicht doch wäre es wenigstens einigermassen geglückt, wenn ich, anstatt Marpurg und Forkel, Bürette selbst zur Hand genommen hätte. Was meinen Versuchen am meisten im Wege stand, war ein Vorurtheil, das sich mir aufgedrungen hatte. Fast unbestreitbar nämlich scheint es ja, dass die Griechen unsere Vielstimmigkeit, den Contrapunkt, nicht

Digitized by Google

gekannt, nicht können geübt haben, weil ihre Canonik, die weder das Verhältnis 4 : 5, noch weniger eine Temperatur berechnete, keinem Versuch dazu den Eingang offen liess. Da nun, schloss ich, jede gute Melodie ihre Harmonie bey sich führt, denn anders ist eine Tonreihe keine Melodie, geschweige eine gute, ausser in dem einzigen Fall des wahrhaften Unisono, wobey das *Contra*punktiren unnöthig, oder so überflüssig, als das fünfte Rad am Wagen; so müsste das Unisono in den griechischen Melodien vorherrschend seyn. Dies fand ich aber keineswegs in den uns übrig gebliebenen so gestaltet. Indem ich also doch fortfuhr, zu suchen, was nicht zu finden ist, weil es wirklich nicht da ist, verlor ich das Andere aus den Augen, was — *si mens non laeva fuisset* — doch wol einigermaassen zu finden gewesen wäre; fand aber auch dieses nicht, und tröstete am Ende jedes wiederholten Versuchs mich damit, dass andere Sucher auch nichts gefunden, und wir also — da in Kunst und Wissenschaft von den Griechen nichts anderes, als Schönes und Gründliches kommen kann — diese Melodien nicht zu lesen verständen, ihr Rhythmus, und was weiter, uns verborgen seyn müsste, und die Zeit zur Enträthselung noch nicht gekommen wäre. Seit ein paar Tagen sind aber alle meine Zweifel zerstreut, das Siegel ist gelöst, die Ehre der griechischen Musik gerettet, und hier stelle ich den Freunden des Alterthums diese Melodien vor, nicht allein mit ihrem Rhythmus, den ich für den wahren, ihnen eigenthümlichen halte, sondern auch zum vierstimmigen Gesange eingerichtet.

Wie und wodurch ich nun hierauf gekommen? Ganz von ungefähr: zuerst durch eine Recension von Apels *Metrik*, 1stem Theil, in der jenaer Literaturzeitung, und darnach, durch die daselbst erwähnte Abhandlung des Hrn. Prof. Böckh, *de metris Pindari*, in dem ersten Theil seiner neuen Quartausgabe des Pindar, Leipzig 1811. Diese Abhandlung giebt über den Geist der griechischen Musik, ihre Theorie, und ihr wahres Wesen, — welches ihre *Geschichte* ist, die sie schon vor ihrer Wanderung zu den Nord- und Abend-Ländern in ihrem eigenen Geburtslande hatte, — ganz neue, zum Theil höchst überraschende Aufschlüsse, und stellt uns die Griechen auch in dieser Kunst als ihrer selbst würdig dar. Wie Schuppen fiel's mir jetzt von den Augen, und sehr ungern versage ich mir den Genuss, einen Auszug davon mitzutheilen; nur so viel als nöthig ist, um meine, von Boeckh angegebene Bereicherung der gewöhnlichen Noten-Eintheilung verständlich zu machen, finde, nebst einigen Anmerkungen, hier einen Platz.

Die Klippe, an welcher wir alle gescheitert sind, die wir in diesen Melodien keinen lebendigen Geist finden konnten, ist der eigenthümliche Rhythmus derselben, der uns verborgen blieb. Wir wussten ja alle recht gut, dass unsere älteren Componisten, Lully z. B., dessen Partituren noch nicht so selten sind, die Taktarten häufig mischten, und die Griechen möchten dann das auch gethan haben. Aber bey Lully macht es Wirkung, oft grosse, treffliche, wenn der Sänger sich tapfer hält, und weder rechts, noch links, von dem strengen Takt abweicht; bey den griechischen Melodien — (ich spreche vorzüglich nur von dem pindarschen Fragment; denn an die übrigen Stücke sich zu machen, ehe man aufs Reine mit diesem wäre, fiel wol den Wenigsten, mir auch nicht ein) — hier, sage ich, thut diese Mischung, wie Bürette, und zum Theil verbessert, Marpurg sie angiebt, keine gute Wirkung, vielmehr eine widrige, man mag strenge oder nachlassend im Takt verfahren, und eben darüber verliert, auf diesem Wege, ein Tonsetzer alle Lust, Harmonien dazu zu suchen; kein Ganzes will erscheinen, es bleibt eine todte Masse. Wie soll man sich denn aber helfen, wenn man die Mischung verwerfen muss? Hierzu hat Apel, bereits vor zehn Jahren in der *musikal. Zeitung*, ein Mittel nachgewiesen, den Rhythmus der Verse dem, des Gesanges, gleich zu machen, das genug für sich hätte, wenn nur auf der einen Seite nicht das Zeugnis der Geschichte, und bis auf unsere Tage hinab die Analogie der Erfahrung, auf der andern der Genius einer eigenthümlichen, mit seiner Poesie verzweigten National-Musik, dergleichen die griechische gewesen seyn muss, und welcher dem Ohr eines an griechischen Sylbenmassen besonders Vergnügen findenden Tonsetzers nicht ganz unerscheinend bleiben kann, laut widerspräche *). Auch in der

*) Keppler, der die beym Galilei befindlichen Melodien vor Augen gehabt und ihrer erwähnt, hat nichts über die Mensuration der alten Gesänge bestimmt. Der Gegenstand mochte vielleicht zu denen gehören, in Hinsicht deren ihm die alte Musik

modernen Musik verräth dreyzeitige Länge etwas vom Krückengange; sie hat hier nicht mehr Rechte, als bey den Griechen catalactische und andere von der Vollkommenheit abweichende Verse; Mutter Natur bringt auch nichts Dreybeiniges hervor, lässt es nur leben, wenn Beraubung es dazu gemacht hat, und ersetzt den Verlust der Kraft durch Vermehrung des Triebes zur Lust. Es scheint also nur das Dritte übrig zu bleiben, was der Commentator des Pindars zur Lösung des Räthsels aufstellt, worauf in unsern Zeiten noch kein Dichter oder Tonsetzer mit einem *Gedanken* gefallen war, wodurch aber, sobald man nur eben es gefasst hat, auf einmal aller Nebel verschwindet, und was höchstens Ahnung oder Glaube des Gefühls war, sich in Schauen des Verstandes verwandelt: dass die Psalmodie nicht weniger, als anderer rhythmischer Gesang, ihren strengen Takt fordert. Unsere neuere Musik theilt ihren Takt nur in zwey oder drey Hauptzeiten, und diese wiederum überkreuz 2 mal 2, 2 mal 3, so wie 3 mal 2, 3 mal 3, etc., aber nicht ausserhalb der Rationen 2 und 3. Die Psalmodie geht weiter und theilt auch, durch 5 häufig (hemiolisch) — und durch 7 (epitritisch) nicht selten. Dies thut sie, entweder stetig, oder gemeinlich doch nur einmischend, nicht blos wo ein Einzelner Virtuosität im Singen oder Spielen zeigen soll, wo auch unsere Componisten Quintolen, Septolen und andere dergleichen Figuren hinschreiben, oder den Virtuosen selbst die Distribution überlassen und blos *rubato* (denn *das* ist Bachs tempo rubato) darunter setzen **); sondern sie thut es, ohne Rücksicht auf Anderes, als den Rhythmus, für den ganzen Chor, das ganze Orchester; und es gehörte zum Schulunterricht die Uebung auch, den Takt so geläufig in 5 und 7, als in 2, 4, 8 oder 3, 6, 12 oder 3, 9, und die kleinern, bey uns häufigen Glieder abzutheilen. Wo man also oder oder findet, da verkürzt oder verlängert man verhältnismässig die Dauer der Noten, so dass die ganze Dauer soviel beträgt, als darüber geschrieben steht. In ist ein Achtel zuviel; man zieht also, nach dem epitritischen Verhältnis 4: 3, der ersten Note $\frac{4}{56}$ und der zweyten $\frac{3}{56}$ ab, zusammen $\frac{7}{56}$ oder $\frac{1}{8}$, so bleiben die gesetzlichen $\frac{6}{8}$ oder $\frac{3}{4}$. In fehlt ein Viertel; man setzt also, nach der hemiolischen Ration 3: 2, der ersten Note $\frac{2}{20}$, der zweyten $\frac{1}{20}$, und der dritten wieder $\frac{2}{20}$, zusammen $\frac{5}{20}$ hinzu: $\frac{5}{20}$ sind $= \frac{1}{4}$, und $\frac{5}{4} + \frac{1}{4}$ macht den vollen Takt $\frac{6}{4}$. Dagegen von den sieben Vierteln in zieht man $\frac{3}{28}$ und $\frac{4}{28}$ ab, zusammen $\frac{7}{28}$ oder $\frac{1}{4}$, so ist im Takt nichts zuviel. Ich hätte statt jenes auch schreiben können; dann ersetzte man das fehlende Viertel durch $\frac{2}{20} + \frac{3}{20} = \frac{5}{20} = \frac{1}{4}$. In fehlt an vier Vierteln ein Achtel: aber $\frac{4}{56}$ der ersten, und $\frac{3}{56}$ der zweyten Note hinzugefugt, giebt das fehlende $\frac{7}{56}$ oder $\frac{1}{8}$, und somit ist der Takt voll. hat in Noten ein Viertel zuviel; diese Figur sagt aber nichts weiter, als unsere gewöhnliche Triole: doch nicht die *gewöhnliche*, denn Triolen so zu brauchen ist gerade nicht gewöhnlich bey uns; unsere Triolen deuten entweder auf leichte Taktart, oder, nicht Takt-Theile, sondern Glieder, stehen *in solutione*; weiter ist aber kein Unterschied: der ersten Note entziehn wir $\frac{2}{12}$, der zweyten $\frac{1}{12}$,

„*obscuritatis plena*" war; denn er scheint es für unbezweiflich und durch sich selbst einleuchtend gehalten zu haben, dass, wenn Rhythmus seyn und gelten soll, die Länge nur zwey Kürzen enthalten könne. *Harm. mundi* Lib. 3. Cap. 13. Im 3 Kapitel des 4 Buchs, wo er die *harmonicas pedum poeticorum* aufzählt, nennt er die Verhältnisse 1. 2, 2. 3, 3. 4, 3. 5, 4. 5, 5. 6 und 4. 3, aber nicht 3. 1, und die Länge gilt ihm auch hier zwey Kürzen

**) Der selige Kapellmeister Schulz hat mir bey mehr als einer Gelegenheit gesagt, dass das Recitativ eigentlich auch im Takt gesungen werden sollte, und dass jeder gut unterrichtete, fertige Sänger ein gut gesetztes Recitativ streng im Takt singen werde, aber mit solcher von der Vorschrift abweichenden Eintheilung der Noten, dass der Hörer nicht zum deutlichen Bewusstseyn des vorhandenen Takts gelange. Schulz hielt überhaupt, so wie auf Rhythmus und Schlussfälle, so auf Takt und gestattete bey seinen Liedermelodien nur selten, und nie gern, die Zugabe einer kleinen Pause am Ende der Strophe. Vom hemiolischen Takt-Einmischen war er auch ein Freund, versagte es sich aber und widerrieth es einem jeden, weil unsere Leute so was nicht kennen, und es daher im Zusammen-Singen und Spielen schlecht herauskomme.

Digitized by Google

beyden zusammen $\frac{1}{12}$ oder $\frac{1}{4}$. So leicht wir aber das thun, nicht viel schwerer lässt, bey hinlänglicher Uebung, die Fertigkeit, auch jenes auszuführen, sich erwerben, wenn man nur, beseelt ganz von der Einheit, festen Vorsatzes daran geht.

(Der Beschluss folgt.)

Nachrichten.

Carlsruhe. Beschluss aus der 22sten Num.

II. *Concerte* und *kleinere Musik.*

Wir müssen hier zuvörderst bemerken, dass wir der *Kirchenmusik* keine Rubrik gegeben, weil wir eigentlich, und zum grossen Schaden für die Kunst, keine besitzen. Ob eine solche wird gegründet werden, wie man zum Theil hofft und wünscht, ist eine andere Frage. Wo sie nie einheimisch war, ist es in der neuern Zeit schwierig, sie erst zu gründen; auch unsre katholische Kirche, sowol in akustischer Hinsicht, als auch wegen Mangels eines schicklichen Locals, wenig dazu geeignet.

Die Gesellschaft-Musik beschränkt sich auf ein paar regelmässig etablirte Quartett-Zirkel, wobey mehre Liebhaber eifrigen Antheil nehmen, und worin auf die echte Weise Musik gemacht und genossen wird; dann auf das sogenannte Damenkränzchen, welches seit mehren Jahren unter musikliebenden Damen besteht, um mehrstimmige Gesänge und Chöre einzustudiren, und welches die erfreulichste Hoffnung giebt, so wie es uns schon einen schönen Genuss in diesem Winter verschafft hat.

Was die Concerte betrifft, so wurden diese seit einigen Jahren jeden Winter im Local der Museumsgesellschaft von den Mitgliedern des Hoforchesters unter Leitung ihres Kapellmeisters für die Gesellschaft gegeben. Bald aber ward ein höheres Bedürfnis fühlbar. Man sahe, dass auf die hergebrachte Weise alljährlich nur Wiederholungen des Gewöhnlichen stattfinden könnten; dass viele zerstreute musikal. Kräfte unbenutzt blieben, neue oder für Carlsruh noch unbekannte Werke der Tonkunst, wegen Mangel der Chöre und der gehörigen Vorbereitung, nicht zur Aufführung kommen konnten; man fühlte, dass die Gesellschaft *selbst*, in sofern sie aus Mitgliedern bestand, die dazu geschickt waren, thätigen Antheil an der Kunst, besonders an der Leitung des Ganzen, nehmen müsse; dass in ihrer Mitte ein *dauerndes*, *fortwirkendes* Institut zu gründen nöthig sey — wenn nicht immer mit den verklingenden Tönen des letzten Winterconcerts auch alle Kunst sich als Fremdling aus ihrem Kreise wieder entfernen sollte. So entstand durch den Zusammentritt Aller ein neues Ganze, mit neuem Geiste beseelt: der musikal. Verein im Museum zum gemeinschaftlichen Wirken. Wer Lust dazu fühlte und Kraft, der war willkommen; auch der Schwächere war nicht verdrängt. Mit Freude sahen wir alle bessern Mitglieder des Orchesters sich an dieses neue Institut in der Eigenschaft echter Kunstliebhaber anschliessen, so wie mehre Sänger und Sängerinnen des Hoftheaters; und wenn sie schon aus Liebe für die Kunst freundlich die Hand boten, so fühlten sie sich als neu aufgenommene Mitglieder des Museums doppelt aufgefordert, das Unternehmen der ganzen Gesellschaft zu unterstützen. Ein Ausschuss ward nunmehr aus der Mitte der Vereinigten gewählt, eine Constitution entworfen, deren Grundsätze dahin gehen, dass *fortgesetzte* Uebungen in grössern Gesang- und Instrumentalstücken das ganze Jahr hindurch stattfinden sollen, aus welchen die Winter-Concerte gleichsam als Frucht hervorgehen; dass die Anschaffung und Aufführung der Musikwerke nicht *einseitig* von Einem, sondern nach Stimmenmehrheit vom Ausschuss bestimmt werden sollen. Der Ausschuss, an dessen Spitze Hr. Concertm. Fesca steht, dem auch zugleich die Musik-Direction bey Aufführungen übertragen ist, besteht aus sieben Mitgliedern, und wird jährlich neu gewählt. Man hat diese grosse Anzahl angenommen, damit sich die vielerley Geschäfte, kleinen Besorgungen und Mühen, die immer damit verbunden sind, wenn durch viele Menschen ein Ganzes bewirkt werden soll, gehörig vertheilen, mehr Regsamkeit und Leben durch mehre Berührungspunkte in den Kreis der musikal. Welt gebracht werden, und endlich, damit jede Einseitigkeit oder parteyische Leidenschaft entfernt gehalten werde. Dass aber dieses alles bey unendlichen Schwierigkeiten so zu Stande kam, verdanken wir besonders der Einwirkung des Hrn. Hof-Hausmarschalls, Freyherrn von Gayling, jetzigen Vorstandes der Museumscommission, dessen leidenschaftlose Humanität und reiner Kunstsinn gleich verehrungswürdig erscheinen.

Es fehlte nun auch nicht, dass sich, wie es sehnlichst zu wünschen war, solche Damen der hiesigen Stadt, die sich im Gesang gebildet hatten und bey dieser *allgemeinen* Vereinigung mit Anstand ihre Kunstliebe an den Tag legen konnten,

Digitized by Google

zahlreich an das Institut anschlossen, und viele der Angesehensten gingen mit gutem Beyspiel vor, so manches Vorurtheil zu widerlegen, das der Kunst nur zu sehr immer im Wege steht. Hier ist aber der Ort, des Hrn. Berger zu gedenken, der, seit Jahren vom Theater abgetreten, mit rastloser Thätigkeit an der Gesangbildung des hiesigen Publicums mit dem glänzendsten Erfolge arbeitet. Wir sagen wol nicht zu viel, wenn wir behaupten, dass Carlsruhe ihm vorzüglich die Belebung der Kunst in den häuslichen Kreisen, und vom Anfange herauf die vorzüglichsten Fortschritte in der Gesangbildung verdankt. Mit einem regen Sinn und lebendigen Gefühl für die Kunst begabt, sucht er das Schöne mit ganzer Seele, ja mit Heftigkeit zu verbreiten, und der Gesang der Damen, dessen wir uns diesen Winter erfreuten, auch hoffentlich noch mehr erfreuen werden, muss sein Werk genannt werden. So wurde, was seit mehren Jahren im Stillen heraufgebildet und vorbereitet war, zusammengetragen, und die Winterconcerte nahmen ihren Anfang. Man wagte es, in den drey ersten Concerten Haydn's *Schöpfung*, nach ihren drey Abtheilungen, zu geben. Das Gesangpersonal war, in Verbindung mit einigen Sängern und Sängerinnen des Hoftheaters, und mit den zur Verstärkung der Altstimmen wohlunterrichteten Knaben, zahlreich; und konnte man auch eine Vollkommenheit nicht erreichen, so musste man doch die Aufführung im Ganzen gelungen nennen. Die übrigen bedeutendern und für Carlsruhe zum Theil neuen Musikstücke, die in den folgenden Concerten zur Aufführung kamen, sind: Mozarts herrliche Symphonie aus C dur, mehre der vorzüglichsten Opern-Ouverturen, ein Theil von Beethovens neuester Symphonie aus A dur; Gottfried Webers *Requiem* — dessen grosse Effecte allgemeinen Beyfall erregten — Voglers *Lob der Harmonie*, und Beethovens Septuor mit Blasinstrumenten. Vielen der ausgezeichnetern Künstler vom Theater und Orchester verdankten wir freygebige Beyträge mit ihrem schönen Talent, und sogar die seltne Künstlerin, Dem. Barnfels, Kammer-Sängerin bey Hofe, die mit ihrem Gesang die Seele ausspricht, hat unsre Concerte verschönert. — Mit welcher Thätigkeit und Sorge sich aber Hr. Concertm. Fesca des Ganzen angenommen, können wir nie genug schätzen.

Uebrigens werde nicht, bey dem Vielen, was schon das erstemal geleistet worden, eine zu strenge Kunst-Kritik geübt! Es genüge das beruhigende Gefühl, dass der schwierige Versuch gemacht und gelungen ist, so wie die Aussicht auf fernere Fortschritte und höhere Genüsse der Vereinigung. Vor allem aber möge die Zwietracht von uns fern bleiben! Sie ist dem Guten Feind, und lauert stets im verborgnen Winkel, um über das Schöne herzufallen und es zu zerreissen.

Dresden. Nach den Oster-Feyertagen wurde unser Theater mit der Oper, *Adeline*, von P. Generali eröffnet, worin Hr. und Mad. Weixelbaum, Mitglieder des grossherzogl. badenschen Theaters in Carlsruhe, Gastrollen gaben. Da diese Operette ursprünglich eine Farse in einem Acte war. und durch mehre eingelegte Stücke zu zwey Acten verlängert wurde, so entstand daraus ein *Centone*, den man eine wahre Strafe für gute und mittelmässige Musik, selbst für die Dichtung nennen kann. Wollten wir uns darauf einlassen, viel von dieser Musik zu sprechen, oder vielmehr sie zu zergliedern: so würden wir blos langweilige Dinge sagen müssen, und dies um so mehr, da die eingelegten Stücke schon vielmal von Künstlern und Liebhabern der Kunst gehört worden sind. Wir wollen daher blos angeben, dass die dem Compositeur der Farse angehörige Musik sehr angenehm, von guter Haltung und nach den Regeln der Harmonie ist. Das Stück, welches wir für das beste halten, und welches uns am meisten gefiel, war die Scene und das Terzett, womit sich der erste Act schliesst. Sie sind mit Gefühl geschrieben, und die Musik drückt das Interesse, dem Inhalt der Dichtung und der Situation gemäss, aus. Die Reminiscenzen, die wir entdeckten, waren so kühn angebracht, dass selbst das Publicum nicht umhin konnte, auszurufen: Das ist eine Stelle von Cimarosa! diese ist von Pär! etc. — Mad. Weixelbaum spielte die Adelina. In Rücksicht des Spiels fanden wir eben nichts Grosses; und ihrer Declamation fehlte die Lebhaftigkeit und das Feuer, die zum Ausdrucke nöthig sind. Im Gesange hat sie eine gute Methode; sie führte sowol die von ihr selbst angebrachten, als auch die vorgeschriebenen Manieren mit Präcision und Genauigkeit aus; ihre Haltung ist gut, ihre Intonation in der Tiefe, so wie in der Höhe, richtig, ihr Ausdruck natürlich, ihre Aussprache des Italienischen ziemlich gut. Der Umfang ihrer Stimme ist bedeutend: allein man

Digitized by Google

hört in ihrem Gesange und in ihrer Methode Monotonie, nicht jenes innere Leben, was so sehr gefällt, weil es unverkennbares Merkmal von Geist ist. Ausserdem findet sich in ihrer Stimme manche Härte, wie wir in mehrern vorgeschriebenen Stellen bemerkten, die sie nicht mit der Gefügigkeit sang, mit welcher sie von einer biegsamen Stimme und wie die Kunst lehrt, gesungen zu werden pflegen. Manche ihrer Töne sind in der Extension rauh, welchen Fehler man besonders dann noch deutlicher hört, wenn sie ihre Stimme anstrengt. Damit sprechen wir ihr aber keinesweges ihr grosses Verdienst einer guten Schule ab; im Gegentheile, da sie viel gute Eigenschaften besitzt, und ja Niemand in irgend einer Kunst vollkommen ist, machen wir sie auf jene Mängel, die sie von selbst nicht bemerken kann, aufmerksam, damit sie in ihren Leistungen immer trefflicher werde. Hr. Weixelbaum, als Officier Erneville, hat, als Schauspieler, weder Action, noch Declamation, ist kalt, und auch, wie es scheint, ohne Kenntnis vom Theater. Seine Aussprache des Italienischen ist nicht gut. Sonderbar ist es, dass die meisten unserer deutschen Sänger durchaus in einer so sanften und weichen Sprache singen wollen, die von der Aussprache der ihrigen so sehr abweicht, ohne dass sie die Grundregeln derselben kennen und sie wirklich gut auszusprechen verstehen. Hierdurch scheinen sie sich absichtlich gerechtem Tadel aussetzen zu wollen. Als Sänger betrachtet fanden wir bey Hrn. W. eine zwar angenehme u. ausgebildete, aber etwas schwache Stimme, die im grössten Theile ihrer Extension mehr Falset als Bruststimme ist. Untersuchen wir nun die Schlüssel und ihr System, so ist der Tenorschlüssel authentisch an sich selbst, weil das C auf der vierten Linie steht; und deswegen muss man e f g über derselben, das heisst in der hohen Scala, besitzen. Da sich nun diese Töne der Stimme bis in das höchste B und C extendiren und dieselbe bey den Manieren anhaltend in diesen Tönen arbeitet, so werden sie Contralto, sind nicht mehr wahrer Tenor, und man kann sie nicht mehr metallische, sonore und natürliche Töne der Brust nennen; sie sind ein schwaches Falset, und wenn auch freylich nicht zu verachten, doch mehr Kammer-, als Theaterstimme. In der Manier seines Gesanges bemerkten wir die Nachahmung Brizzi's, und dieses missbilligen wir keineswegs, sondern halten es vielmehr für lobenswerth; denn, da Hr. W. einen wahren Künstler, und, in seiner Art, vollendeten Tenoristen nachahmt und dieses Muster gut zu benutzen weiss, so vermehrt es seinen Werth und macht dem Zuhörer Vergnügen. Als Concertsänger muss Hr. W. wahrhaft ausgezeichnet seyn. — Hr. Bassi, als Warner, ein reicher Gutsbesitzer, zeichnete sich in diesem Charakter sehr aus. Diese Rolle ist eine der für ihn jetzt angemessensten; so drückte er besonders seinen Schmerz mit Natürlichkeit und Wahrheit aus, als er den Brief vor dem Terzett des ersten Aufzugs las, und entdeckte, dass seine Tochter schon mit Erneville verheyrathet war. Hr. Benincasa verdiente und erwarb sich in der Rolle des Don Simone den lebhaftesten Beyfall des ganzen Publicums, sowol durch sein wahrhaft komisches Spiel, als durch die schöne Ausführung der Stücke, die er allein und mit Andern sang. Die Decorationen waren in dieser Oper sehr interessant. Bey alle dem scheint doch das Ganze, sowol die Musik als das Gedicht, keinen grossen Eindruck auf unser Publicum gemacht zu haben, wovon die kleine Anzahl der Zuschauer bey allen drey Vorstellungen ein Beweis ist. Zur Verlängerung dieses so kurzen Stücks spielte unser berühmter Hr. Concertm. Polledro zwischen den beyden Aufzügen ein Violin-Solo alla Polacca. Ganz überflüssig wäre es, wenn wir uns in Lobsprüche der schönen Ausführung dieses Stücks einlassen wollten, denn wir könnten doch weiter nichts thun, als wiederholen, was wir schon so oft zum Lobe dieses verdienstvollen, trefflichen Künstlers gesagt haben. Das entzückte Publicum gab ihm allgemeinen, lauten Beyfall. Bey der dritten Vorstellung blies der Hautboist, Hr. Thurner, zwischen den beyden Acten ein spanisches, von ihm selbst gesetztes Rondo. Er besitzt grosse Biegsamkeit, Leichtigkeit und Präcision; aber seine Töne werden zuweilen ein wenig rauh. Wir erkennen jedoch die Verdienste dieses Künstlers, sowol in Ansehung seiner Composition, als auch der Ausführung an, und das Publicum nahm dieses Stück mit grossem Beyfall auf.

(Der Beschluss folgt.)

Rom. Mad. Catalani gab am 20sten April ihr drittes, hier das letzte Concert. Der nur mässige Zuspruch beym zweyten hatte sie im voraus belehrt, dies dritte würde fast unbesucht bleiben, wenn

Digitized by Google

sie die Preise nicht heruntersetzte. Das that sie denn, und so war das Theater *Argentina* ziemlich angefüllt. Was sie an allen drey Abenden sang, brauche ich nicht anzuführen, da es dasselbe war, was sie in Italien, Frankreich und Deutschland überall gesungen hat: wie sie es sang, auch nicht, da dies in Ihren Blättern früher schon ausführlich und so bestimmt geschildert worden, als sich so etwas überhaupt mit Worten schildern lässt. So bleibt mir nur die Aufnahme der Mad. C. zu melden übrig. Das römische Publicum zeigte auch hier, dass, wie selten es auch in den letzten Zeiten wahrhaft Vortreffliches öffentlich zu hören bekommen, ihm dennoch der Sinn dafür und der Geist der Unterscheidung nicht verloren gegangen sey. Man wurde bald darüber einig: Mad. C. sey eine reizende, hinreissende Sängerin, in *ihrer* Art und *ihrem* Fache; wenn aber sie selbst glaube, und ihre Verehrer verbreiten, sie sey es überhaupt, oder auch nur, diese ihre Art, dieses ihr Fach seyen die vorzüglichsten, so irren sie gänzlich. Eine im Umfang zwar ziemlich beschränkte, aber wunderschöne Stimme, eine Ausbildung derselben, die, in Hinsicht auf Gewandtheit, Zierlichkeit, Gefälligkeit einzig genannt werden darf, und die grösste Sicherheit und Feinheit in Anwendung von beydem zu glänzenden Effecten, gestand man ihr mit Freude uneingeschränkt zu: aber eben so einmüthig fand man ihren Vortrag des Grossen klein, des Innigen kalt, ihre ganze Behandlung des Edlen und Seelenvollen zwar im Mechanischen untadelhaft, sonst aber durchaus unbefriedigend und oft sogar falsch. Ueber die Wahl der Compositionen ist man hier, wie in Italien überhaupt, weniger schwierig, als in Deutschland: man will *nur* den Sänger geniessen, und ist zufrieden, wenn diesem vom Componisten Veranlassung, oder wenigstens Freyheit geschafft ist, sich in allen seinen Vorzügen zu zeigen. Bey weitem am meisten, und mit Recht gefiel Mad. C. in den von ihr selbst ersonnenen Variationen über: *Nel cor più non mi sento*, und: *Sul margine d'un rio*, und ähnlichen; hier waren Kenner und Nichtkenner entzückt, und wirklich kann man *so etwas* nicht schöner hören. Ein Freund, der Hrn. Spohr noch im Ohr hatte, stellte beyde, Hrn. Sp. und Mad. C., wie mich dünkt, treffend und artig genug, mit den Worten zusammen: Hr. Spohr ist der grösste Sänger mit der Violin, Mad. Catalani die grösste Instrumentistin mit der Stimme. — Klug aber ist es, dass Mad. C. reiset, und immerfort reiset; denn wie sehr eben dies, was ihre wesentlichen Vorzüge ausmacht, hinreissen und entzücken muss, hört man es das erste-, zweytemal: so ist es doch von der Art, dass man sich bald daran gewöhnt, und dann wird man sicher, zwar immer es mit Vergnügen hören, kann ihm aber keineswegs den Enthusiasmus bezeigen, den es anfänglich erregt, und den sie auch verlangt, ja, wie sie nun einmal gewöhnet ist, bedarf. Uebrigens glaube ich der überaus geschickten Künstlerin noch die öffentliche Versicherung schuldig zu seyn, dass sie sich hier ohne auffallende Anmassung, vielmehr sehr gefällig benahm. Es mag in dieser Hinsicht gar Manches, was ihr anderwärts nachtheilig geworden, auf ihre Rechnung gehen, was eigentlich blos ihrer Umgebung zu Schulden kömmt. Sie ist von hier nach Florenz gegangen, und hofft dort Engagement auf einige Zeit nach Wien zu erlangen.

Kurze Anzeige.

Neue Messgesänge mit Melodien vom Abbé Stadler. No. 1. Wien, bey Steiner. (Pr. 6 Gr.)

Ein höchsteinfacher, in Melodie und Harmonie sogleich von der Gemeinde aufzufassender Choral, dem ein Text untergelegt ist, welcher alle Theile der lateinischen Messe, dem Inhalt, nicht dem Styl nach, übersetzt enthält. Die Musik hat freylich nicht die Kraft und Eigenthümlichkeit der Choräle früherer Jahrhunderte, (welche neuen Choräle hätten aber auch diese!) doch vermeidet sie rühmlich das Arienmässige der meisten andern neuen Choräle. Auf dem einen Blatte ist, für den Organisten, unter der ersten Stimme, mit der ersten Strophe des Textes, die Melodie vierstimmig auf zwey Zeilen ausgesetzt; auf dem zweyten, für die Gemeinde, nur die Melodie mit dem vollständigen Text.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

Juny. **№ IV.** 1817.

Bey Goedsche in Meissen ist erschienen und in allen Buch- und Musikhandlungen zu haben.

Schuster, F. A. 10 Polonoisen für das Fortepiano, wovon die letzte vierhändig ist. quer Fol.... 18 Gr.

Güntersberg, C. Anleitung, die vorzüglichsten Choräle zweckmässig mit der Orgel zu begleiten, um dadurch religiöse Empfindungen der Gemeine, mit Rücksicht des Textes durch mannigfaltigere Harmonien zu erwecken, zu leiten und zu unterhalten, 1r Heft 18 Gr., 2r Heft mit einer Anzeige über den Registerzug der Orgel, und Inhalt beyder Hefte, 20 Gr. qu. Fol. 1 Thlr. 14 Gr.

Als 3r Heft. Adam leichte fugirte Vorspiele mit daraus entlehnten Zwischenspielen zu beystehenden Chorälen für die Orgel.......... 16 Gr.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Michaelis 1816 bis Ostern 1817.

(Beschluss aus der 3ten No.)

Beethoven, Quatuor arr. p. le Pianof. à 4 mains. L. 1. 2. 3.......... à 1 Thlr. 8 Gr.

Böhner, J. L. Fantaisie et Variations p. le Pianof. Op. 20.......... 18 Gr.

Boieldieu, Ouverture p. le Pianoforte av. Violon et Basse de l'Op.: la Fête du Village voisin.... 16 Gr.

— Ouverture p. le Pforte av. Violon et Basse de l'Op.: Charles de France.......... 16 Gr.

Clementi, M. Gradus ad Parnassum, ou l'art de jouer le Pianoforte, demontré par des Exercices. Vol. I. .... 2 Thlr. 16 Gr.

Cramer, J. B. grande Sonate p. le Pianof. à 4 mains. No. 2. G dur.......... 1 Thlr. 12 Gr.

— Dulce et Utile ou 6 Exercices p. le Pforte. Op. 55.

Deszczynski, Polonoise p. le Pianof. à 4 mains.... 6 Gr.

Dotzauer, J. J. F. Duo p. le Pforte ou Violoncelle ou Violon. Op. 24.......... 1 Thlr. 8 Gr.

Dussek, J. L. 3 Sonates p. l. Pforte av. Flûte obligée. Op. 7.......... 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon ad libit. Op. 13.......... 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon ad libit. Op. 14.......... 1 Thlr. 12 Gr.

— 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon ad libit. Op. 18.......... 1 Thlr. 16 Gr.

— Oeuvres Cah. 11. conten. 1 Fantaisie et fugue, le Retour à Paris et 1 gr. Sonate p. le Pforte. Subscript. Preis.......... 1 Thlr. 12 Gr.

— D° Cah. 12. conten. une Fantaisie p. Pforte seul et 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon. Subscript. Preis.......... 1 Thlr. 12 Gr.

Eggert, Joach. Quatuor p. Pforte, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 3.......... 1 Thlr. 8 Gr.

Field, John, 3 Sonates p. le Pforte. Op. 1. 1 Thlr. 8 Gr.

Gelinek, Abbé, Variations p. le Pforte sur le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet. No. 33...... 8 Gr.

George, J. grde Sonate p. le Pforte. Op. 2...... 20 Gr.

— D° D° — 3...... 1 Thlr.

Kloss, Ch. Introduction et Variations sur l'air: Nel cor più non mi sento etc. p. le Pforte. Op. 16. 16 Gr.

Kaczkowski, J. 6 Polonoises et 4 Walses pour le Pforte.......... 16 Gr.

Leidesdorf, M. J. gr. Sonate brillante à 4 mains p. le Pforte. Op. 44.......... 1 Thlr.

Lindemann, J. D. 6 Walses et 6 Eccossoises p. le Pianoforte. Liv. 8.......... 12 Gr.

— 10 Walses et 8 Eccossoises. Liv. 9....... 12 Gr.

Ron, M. de, Quintetto p. le Pianof., Flûte, Clarinette, Cor et Basson. Op. 1.......... 1 Thlr.

Digitized by Google

Schulthesius, G. P. Sonata caratteristica per il Pforte. Op. 18. . . . . 10 Gr.

Steibelt, D. 6 Sonates p. le Pforte av. acc. d'un Violon obligé. Op. 27. No. 5. . . . . 20 Gr.

— Elégie p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Stolpe, A. Polonoise p. le Pforte. No. 18. . . . . . . 4 Gr.

Wagner, F. 6 Walses p. le Pforte. Liv. 1. 2. 3. . à 8 Gr.

Winter, P. de, Ouverture à 4 mains. Op. 24. (Cdur). 16 Gr.

— Ouverture de l'Op.: Zaire à 4 mains. . . . . 16 Gr.

Zeuner, Ch. 1er Concerto p. le Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 12. . . . . 2 Thlr. 12 Gr.

— 3 Polonoises p. le Pforte. . . . . 8 Gr.

Blum, C. Balladen, Romanzen und Lieder mit Beglt. der Guitarre. 15s Werk, 2r Heft. . . . . 1 Thlr.

— Bänkelsänger Lieder. . . . .

Bornhardt, J. H. C. der Concertmeister, ein musikal. Scherz f. eine Singstimme, Guitarre, Flöte u. Violine. . . . . 12 Gr.

Eberwein, K. 3 Lieder mit Begleitung des Pforte, 2r Heft. . . . . 8 Gr.

Häser, A. F. il Miserere, Salmo LI., Musica à 4 voci 1 Thlr.

Mayr, Sim. Recitativo ed Aria per il Soprano coll' accomp. di Pforte. (ital. und deutsch.). . . . . . . 12 Gr.

Mozart, W. A. (le nozze di Figaro) Figaro's Hochzeit, komische Oper in 4 Aufzügen, Clavier-Auszug, (ital. und deutsch). . . . . 5 Thlr.

Paisiello, G. Aria per la Voce di Basso coll' acc. di Pforte (Torbido mar che freme) ital. u. deutsch. 10 Gr.

— Recitativo ed Aria: All' idea de tuoi coll' acc. di Pforte. ital. und deutsh. . . . . 12 Gr.

Radziwil, Fürst A., Lieder mit Begltg. der Guitare et des Violoncells. . . . . 12 Gr.

Raimondi, Cavatina ed Aria p. il Soprano: Che amania etc. coll' acc. di Pforte (ital. u. deutsch). 12 Gr.

Romances mises en musique par la (ci-devant) Reine d'Hollande Hortensia. (Französ. u. deutsch). . . 1 Thlr.

Rossini, Tancred, Oper im Clav. Auszg. (ital. u. deutsch). 6 Thlr.

Winter P. v. Elisium, von Fr. v. Schiller f. 4 Singst., Clavier-Auszug. . . . . 12 Gr.

— Fantasie der Liebe mit Begleit. des Orchesters.

— Dasselbe mit Begleit. des Pianoforte. . . . .

— Triumph der Liebe mit Begleit. des Orchesters.

— Dasselbe mit Begltg des Pianoforte. . . . . . .

Winter, P. v. das Waldhorn, 4stim. Gesang, mit Begleit. v. 3 obligaten Waldhörnern, 2 Flöten, 2 Violinen, Bratsche u. Bass, nebst beigefügten Klav. Ausz.

Zingharelli, Recitativo ed Aria: Vegg'io il sangue, per la Voce di Basso coll' accomp. di Pforte. 12 Gr.

Carulli, F. 3me Divertissement pour les commençans ou Choix de 24 Ariettes connues arr. p. 2 Guitares ou Guitare seule en 4 Potpourris. Op. 72. . . 20 Gr.

— 3 Solos p. la Guitare. Op. 76. . . . . 16 Gr.

— Fantaisie av. Variations p. la Guitare. Op. 95. Liv. 1. 2. 3. . . . . à 8 Gr.

Molino, Fr. 12 Walses p. la Guitare. Op. 9. . . . . . 8 Gr.

— 3 Duos p. Violon et Guitare. Op. 10. . . . . . 12 Gr.

— 6 Rondeaux p. la Guitare. Op. 11. . . . . . . 8 Gr.

— 6 Thêmes av. Variations p. la Guitare. Op. 12. 16 Gr.

Präger, H. Andante e Tema con Variazioni per la Chitarra, accomp. d'un Flauto o Violino. Op. 21. 8 Gr.

Blüher, A. kurzer Elementar-Unterricht im Gesange. 8 Gr.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Beethoven, L. v. 7te grosse Sinfonie in A dur Partitur. 92s Werk. . . . . 6 Thlr. 16 Gr.

— dieselbe für Orchester. 92s Werk. . . . . . . 8 Thlr.

— dieselbe für 2 Violinen, 2 Violen und Violoncello eingerichtet. . . . . 5 Thlr. 8 Gr.

Giuliani, M. 12 Eccossoises p. la Guitarre. Op 35. 4 Gr.

Das Gemählde mit Begleit. des Pforte od. d. Guitarre. . . 4 Gr.

Mozart, Arie a. Figaros Hochzeit: Ihr die ihr Triebe des Herzens kennt, Clavier-Auszug. . . . . 4 Gr.

— Duett a. Titus: Fodre! befiehl, Clav. Auszug. . . 4 Gr.

Eberwein, M. der Liebe klagende Böttcher, f. die Guitarre eingerichtet von Jäger. . . . . 4 Gr.

Lied: der Zufriedene mit Begleitung des Pforte oder Guitarre. . . . . 4 Gr.

Wollank, Friedr. Scene a. Maria Stuart mit Clav. Begltg. 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 11ten Juny. №. 24. 1817.

Ehrenrettung der griechischen Musik.

(Beschluss aus der 23sten No.)

Man sehe nun, was man an meiner Einführung dieser alten Melodien in das Gewand einer vierstimmigen Harmonie habe, und wie sie sich darin gebehrden; ich gebe meine Arbeit nur als ersten Versuch *). Die pindarsche Ode stelle ich voran, weil sie die meisten Spuren eines sehr hohen Alters trägt. Boeckh findet sie in dem uralten dorischen Modus gesetzt, der schon zu Pindars Zeit seinen Namen wandelte. Nach dem System der funfzehn neuern Tonarten, von dem Zeitalter des Aristoxenus bis auf die Zeiten des Ptolemäus, ist ihr Modus der hypophrygische. Burney hat sie, als aus E moll, authentisch behandelt; das ist grundfalsch: sie ist, in Bezug auf E moll, plagalisch, und H die Anfangsnote des Basses. Die acht Verse, nach Burette's Abtheilung, machen bey Boeckh nur fünf, bis welche, den fünften mit eingerechnet, die alte Melodie reicht; dem sechsten und letzten Verse habe ich, um einen Schluss für die Strophe zu bekommen, eine Melodie von mir geliehen, die gern jeder andern, wenn nur bessern, den Platz räumt. Die zweymal in diesem Verse vorkommende Catalexis habe ich, wie Boeckh sie im zweyten Verse behandelt, auf einen ganzen Takt gesetzt: bey langsameren Vortrage, als B. sich wird gedacht haben und ich mit ihm mir denke, lässt sich dieser Takt, mit dem vorhergehenden, um die Hälfte verkürzen, so dass aus zwey Takten einer wird; ich ziehe aber doch jenes vor, der langen Pause in der Mitte des Worts ungeachtet, und habe nicht zu verantworten: *Graecorum animis tantam innatam fuisse curam numeri, ei ut ipsam vim et materiam vocum postponerent.* Mich wundert übrigens nicht, dass Boeckh das musikalisch-metrische Schema dieses Verses vorzuzeichnen unterlassen hat, denn er scheint vergnügt zu seyn, bey dieser Melodie den *acerrimum veterum castigatorem* nicht so ganz gegen sich zu haben; mehre aber mögen mit mir wünschen, er hätte es nicht allein von diesem Verse und dem Epodos dieser Ode, sondern auch von einigen andern der schwersten Sylbenmaasse gethan.

Mit der harmonischen, durchaus vierstimmigen Bearbeitung, im einfachen Contrapunkt, beabsichtige ich, wie schon angedeutet, keinesweges zu beweisen, oder auch nur wahrscheinlich zu machen, dass die Griechen mehr als Homophonie, Antiphonie und Paraphonie gekannt und geduldet, oder wol gar geliebt hätten; sondern nur das will ich, bey einem merkwürdigen Anlass, mit einem Beyspiel belegen, dass, wenn eine Tonreihe eine gute Melodie zu heissen verdient, und sie kein wahrhaftes Unisono ist, die Harmonie, zwey-, drey-, oder mehrstimmig, ihr unabtrennlich, wie die Seele dem Leibe, inwohnt. Die Schwierigkeit sehe ich denn nun wol kommen, dass man die Waffen umkehren kann und fragen, wie denn bey solcher Bewandnis die Ehre der griechischen Musik zu retten sey, wenn als erwiesen anzunehmen steht, dass ihren Melodien, statt des Unisono-Charakters, der Geist der Harmonie eingewachsen war, so stark und vielseitig als unsern **), und die Griechen gleichwol die

*) Hierzu die musikalische Beylage, No. III.

**) Dass Burette keine Harmonie, keinen Bass zu diesen Melodien finden konnte: dieser Umstand soll, nach seiner Behauptung, dazu dienen, jeden vorurtheilsfreyen Kopf zu überzeugen, dass die Tonsetzer des Alterthums bey Verfertigung ihrer Gesänge

Digitized by Google

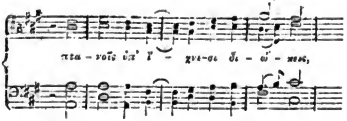
harmonische Vielstimmigkeit ungenutzt liessen, deren Vernachlässigung, wenn die Bedingungen dazu vorhanden sind, dem Gefühl als Nacktheit und Leere nicht unbemerkt bleiben kann; aber ich habe darauf hier nicht zu antworten: nur das will ich bemerken, dass die griechische Musik untergegangen ist, dass der Grund dazu muss in ihr selbst gelegen haben**), dass die zunächst aus ihrer Auflösung hervorgegangene neue Musik auch schon längst untergegangen ist, dass eine jede Musik, die eine bestimmte ist, nur ihre Periode hindurch dauert, und dass, wenn Deutschland nicht durch Musik untergehen soll, statt durch Wasser, oder Feuer, oder Franzosen, es, so wie auf seine Sprache, die seine eigene ist, auch auf eine eigene Musik halten sollte, da Musik, schlechthin oder auch nur als christliche gesetzt, die mit dem Sündenfall durch Temperatur, den die vorchristliche Musik nicht beging, die Versöhnung durch Harmonie vereinigt, ein Unendliches ist, das sich nicht schlechthin realisiren lässt, und man, das Unendliche auf eine bestimmte Weise als ein Etwas producirend, billig ein Vaterland, und nur mittelst desselben die Menschheit, vor Augen haben sollte, wirklich auch nur kann.

Im 6ten und 18ten Takt des Hymnus an die Kalliope ist die epitritische Theilung nicht nothwendig, sie scheint mir nur angemessener. Im siebenten Verse haben Burette und seine Abschreiber *μυστοδότα*, ich habe *μυστοδόκα* vorgezogen. Im neunten Takt möchte man mir vielleicht, statt des Dreyklangs von D, den, von H, zu setzen gerathen haben. Allein dann käme oben eine Terz zu liegen, und das taugte nicht. Es war ein Geheimnis der alten Melopoeten, (mir von Schulz und Vogler verrathen; letzter hat es auch öffentlich gesagt; vielen talentreichen Vocalcomponisten ist es theoretisch nicht bekannt) keine Schlussfälle anders, als mit der Octave oder Quinte in der Oberstimme zu machen; höchstens duldeten sie eine Sexte: sonst ist der Sitz der Sexten und Terzen nur auf den Einschnitten in der Mitte eines Verses. Wo man eine alt seyn sollende Melodie findet, deren Schlussfälle sich diesem Gesetz nicht fügen wollen, wenn sie harmonisch bearbeitet wird, da ist sie entweder nicht alt oder verdorben. In diesem Theil der Kunst hielten die Alten auch auf die grösste Mannigfaltigkeit: ausser J. A. C. Schulz sind unsere Liedercomponisten, seit Em. Bach, darin gegen sie, die meisten nur Stümper, und die andern nicht Meister. — Dieser Hymnus hat neun Verse, und eben so viel verschiedene Schlussfälle. Der an die Nemesis, von dem ich den Verlust des übrigen Theils der Melodie sehr bedaure, hat in den geretteten fünf Versen eben so viel verschiedene; und der, an Apollon, in 19 Versen 17 verschiedene Schlussfälle: nur im 11ten und 17ten, so wie im 18ten und 22sten Takt (hier nicht einmal gänzlich) ist einer zweymal gebraucht. Obschon diesem letztern Hymnus sechs Verse fehlen, kann er doch vollkommen für ein Ganzes gelten. Das *ἴχνεσσι* statt *ἴχνεσι* im neunten Verse hat schon Forkel vor mir gewagt, ohne aber sich es ganz zu Nutz zu machen und die matte Dehnung auf d e wegzuschaffen, die in keiner der Handschriften steht, sondern ihm selbst gehört. Indess ist die Wegschaffung der natürlichen und Hinstellung einer künstlichen Position nur ein schlechter Behelf, und, mit Erlaubnis des Metrikers, würde ich, syncopirend, wie Burette und Marpurg, die Töne lieber so mischen:

nicht darauf ausgingen, sie einer Begleitung, wie der unsrigen, empfänglich einzurichten, sondern blos darauf dachten, sie ausdruckvoll und rührend zu machen. — Welcher Ueberzeugung soll nun der vorurtheilsfreye Kopf sich hingeben?

**) Harmonie ist Geist, und, wie alle Geister, von Ewigkeit her, in der Zeit aber das sich selbst Setzende und einen Leib Bildende. So lange die einst stärkeren Geister des Rhythmus und der Melodie die Vorherrschaft behaupteten, hatte der Geist Harmonie zu kämpfen, um in der Zeit seine Mitherrschaft geltend zu machen. Keppler behauptet, dass nicht allein die Alten, sondern auch die Neueren bis auf ihn, den wahren Grund des Consonirens, mithin die wahren Verhältnisse der Intervalle, nicht gekannt haben: *quaesitas intervallorum causas per duo millia annorum ab Pythagora, primus ego, nisi fallor, exactissime proferam.* Grund genug, dass die alte Musik untergehen musste! Ueber das *nisi fallor* kann man einen Strich ziehen, denn K. hat sich nicht geirrt. Unsere Theoretiker, setze ich aber noch hinzu, namentlich die Urheber eigner Systeme, scheinen Kepplers Speculation, die ihm zwanzig Jahre Meditirens gekostet, nicht zu kennen: J. S. Bach indess muss sie nicht allein gekannt, sondern auch, was seine Werke abstrahiren lassen, in ihrer ganzen Tiefe verstanden, und mag auch etwas davon gelehrt haben; denn in Kirnbergers System liegt sie zum Grunde, aber von dem Schüler unverstanden, nur als Empirie und Abstraction.

Digitized by Google



Bey dem zehnten Verse bin ich auch zweifelhaft, und lese χρυσίαισιν dreysylbig, ohne recht zu wissen, ob es mir erlaubt sey. Sonst wüsste ich nichts zu erinnern, ausser im Allgemeinen noch, dass der Takt sein volles Recht fordert, und nur der Schluss jedes Verses durch Zugabe einer kleinen Pause oder Fermate, wie beym Choral, eine Abweichung gestattet. Der Metriker von Profession muss es nicht zu strenge mit mir nehmen, was meine Person betrifft; ich gehöre nicht zu seiner Zunft und habe keinen Rathgeber zur Seite*). Mit der Sache aber nehme übrigens Metriker, Harmoniker und jedermann es so strenge, als er will und kann; diese ist mir, der ich unter den Fahnen der Wissenschaft und Kunst als Freywilliger diene, dass aus unserer Ansicht der griechischen Musik alles Irrige, Falsche, Einseitige verdrängt, und damit einer richtigen, wahren Kenntnis derselben Platz gemacht werde. Der Streit über den Werth der alten griechischen Tonkunst ist von beyden Seiten mit Unkunde des Wesens derselben geführt worden; ihm ist nun sein Ende abzusehn, und jeden Deutschen muss es freuen, dass, da Deutsche sich durch den Wahn ausgezeichnet haben, die Griechen ungestraft gering achten, fast mit Schmach ihre Musik belegen zu dürfen, ein Deutscher auch es ist, dem, die durch solchen Wahn Teutonien selbst zugefügte Schmach von ihr zu nehmen, die Nemesis ihr Amt übertragen hat. Möchte Boeckh sich entschliessen, uns eine vollständige Geschichte der griechischen Musik, aus den Quellen, in deutscher Sprache zu liefern: wir müssen nun wol gestehen, dass wir noch keine haben. Der Zeitgeist, das revolutionäre Treiben unserer Ultra-Musik, scheint mir ein solches Werk zu fordern. Doch, wenn das ist, so wird er, auch ohne meinen Wunsch, es fördern. Ich bin, was die Würdigung der alten Theorien und Systeme betrifft, mit B. in den meisten, und gewissermaassen in allen Stücken einig, wo er es *mit den Griechen*, aber nicht überall, wo er es *gegen die Neuern* hält; und namentlich kann ich, was auch dafür über mich ergehe, nicht unbehauptet lassen, dass jener Geist doch der göttlichere sey, der einer Sprache die Richtung giebt und so sie bildet, dass *Sinn* und *Verstand* nicht auseinander fallen, einander vor- oder nachtreten, sondern einmüthig in einem und demselben Punkt zusammen treffen.

October, 1816.

Gld.

Nachrichten.

Dresden. Beschluss aus der 23sten Nummer.

Am 13ten April wiederholte das deutsche Institut Mehuls Oper, *Jacob und seine Söhne in Aegypten*, von welcher wir schon in No. 10, S. 180 gesprochen haben. Da aber Hr. Genast, *der jüngere*, vom grossherzogl. Hoftheater zu Weimar, als Jacob, und Hr. Weixelbaum, als Joseph, darin auftraten, so müssen wir noch einige Worte darüber sagen. Wir fanden bey Hrn. G. einen guten Umfang in der Stimme, die wohltönend ist; allein er hat den so wichtigen Fehler, dass er zu rauh durch die Kehle singt; auch besitzt er nicht viel Methode und wenig Kunst im Moduliren der Stimme: da er aber jung ist, so werden Studium, Uebung und guter Wille ihn vervollkommnen. Ob er gleich als Schauspieler in diesem Charakter seine Kunst nicht zeigen kann, so haben wir doch bemerkt, dass er Erfahrung hat und Kenner ist. Hr. W., als Joseph, eine Rolle, die vorher Hr. Bergmann spielte, übertraf, wie wir und das ganze Publicum fanden, seinen Vorgänger wenigstens im Spiele und in der Declamation nicht; dagegen hörten wir bey diesem eine Stimme, die mehr aus der Brust kommt, metallischer und sonorer ist, als die des Hrn. Weixelbaum. Mit Vergnügen sahen wir Hrn. Wilhelmi, der unsern Rath befolgte, d. h. seine Stimme mässigte und mehr Haltung in seine Figur brachte, wodurch er, so wie durch seine schöne Declamation, in dieser Rolle weit mehr gefiel, als in den beyden andern Vorstellungen. Jedesmal, wenn man diese Oper

*) In dem Hymnus an die Nemesis habe ich vermuthlich gefehlt, und sind Takt 3, 7 und 19 auf die Weise: zu lesen.

Digitized by Google

hört, wird sie schöner ausgeführt; eine Wirkung der grossen Genauigkeit und ausgezeichneten Kenntnisse unsers Hrn. Kapellm.s und Directors, C. Mar. von Weber, dessen Kunst ein schönes Ganze, im Orchester, wie im Schauspiele selbst, hervorzubringen weiss. — Nachher gab das italien. Institut zwey Vorstellungen von *Tancredi*, worin Mad. Weixelbaum, die, zuvor von Mad. Sandrini gespielte Rolle der Amenaide hatte, und Hr. Weixelbaum als Argirio auftrat; eine Rolle, welche vorher Hr. Tibaldi spielte. Wir sagen in wenig Worten, dass die neuen Spielenden ihre Vorgänger auf keine Weise übertrafen; im Gegentheile fanden wir, und nicht gern, dass Mad. W. in der grossen Arie des 2ten Acts die Passagen im Allegro wegliess, welche die Zierde und der Glanz der Arie sind. Mad. W. entschuldigt sich damit, dass sie nicht vom Verfasser sind: wir können jedoch versichern, dass sie sich im Originale befinden, und überlassen es den geneigten Lesern selbst zu entscheiden, welches nun die Ursache der Auslassung seyn möge. Bey der 2ten Vorstellung bemerkten wir einige Verwirrung im Rhythmus und ein beständiges Schwanken im Orchester, ohne die Ursache dieser, zwar kleinen, aber bemerkbaren Unordnung entdecken zu können. Der immer mehr deutliche Beweis, dass *Tancredi* unserm Publicum nicht gefällt, ist die geringe Anzahl der Zuhörer, die sich einfinden.

Am 22sten April gab die deutsche Gesellschaft die Oper *Helena* in drey Aufzügen, frey nach Bouilly von Treitschke, von Mehul in Musik gesetzt. Schon längst ist sie in Frankreich und Deutschland bekannt; ihr Eigenthümliches bleibt ihr dennoch. Sie nähert sich im Style zum Theil der Oper, *Jacob*. Das interessanteste Stück ist das Chor, womit sich der 2te Aufzug schliesst. Es ist angenehm, macht grossen Eindruck, und ist mit dem Gefühle, mit der Kunst, und der Harmoniekenntnis geschrieben, die Mehul bekanntlich auch sonst beweiset. Die von Mad. Weixelbaum, als Helena, und von Hrn. Weixelbaum, als Constantin, eingelegten Stücke entfernten sich sehr von der Musik des Verf.s und waren dem sentimentalen Inhalte des Stücks nicht angemessen; dennoch gefielen sie, besonders das Duett, das sie aber auch wirklich schön ausführten. Mad. W. zeigte alle Vorzüge, die wir oben gerühmt, hier ganz besonders, ohne jedoch auch, was wir getadelt haben, zu verleugnen. Ihre Declamation in Prosa ist nicht ausgezeichnet, und manchmal war sie auch unpassend; in der Action war sie zu kalt. Von Hrn. W. müssten wir, was wir oben gesagt haben, wiederholen. Hr. Hellwig (der Pachter Moriz) zeichnete sich zwar als Schauspieler, aber nicht als Sänger aus. Die Rolle des Bastian war Hrn. Wilhelmi, weder dem Charakter, noch der Declamation und Action nach, angemessen; auch seine Figur passte nicht dazu. Im Ganzen hat das Stück gefallen, doch nicht, wie *Jacob*.

Am 30sten April wurde die Operette, *Le Donne combiate* von Pär, von der italien. Gesellschaft aufgeführt. Ob sie gleich eine von den allerersten Arbeiten dieses Compositeurs ist, so fehlt es ihr doch nicht an angenehmen, charakteristischen, in wahrhaft komischem Style gesetzten Stücken. Schade ist es, dass er sich an eine Dichtung gemacht hat, deren Gegenstand abgeschmackt und erbärmlich ist; sein Verdienst wird aber dadurch grösser, dass die Musik das Ganze doch gefallen macht. Mad. Sandrini (Gräfin Ernestina) zeichnete sich als Schauspielerin aus und gab einen neuen Beweis ihrer Kunst. Hr. F. Sassaroli, als Graf Fricando, zeigte sich, wie fast in allen seinen Rollen, weder warm, noch kalt. Hr. Ricci gab den Lucindo. Ueber sein Spiel können wir nur wiederholen, was wir von ihm bey Gelegenheit der *Griselda* gesagt haben; nämlich er war unbeweglich, ohne Gesticulation etc. Als Sänger betrachtet, ist seine Declamation in den Recitativen schlecht; jedoch fanden wir diesesmal, dass er seine Arie besser sang, als in jener Oper, worin er debütirte: er intonirte besser, seine Stimme war weniger zitternd, etwas sonorer, und er brachte weniger Verzierungen an. Sonderbar ist es, dass auch Hr. Ricci, lieber Contralto, als im Systeme des Tenors singt, welches heut zu Tage Mode geworden seyn muss; darum aber nichts desto weniger falsch ist. Hr. Benincasa, als Schuhmacher Biagio, nahm den Charakter gar zu niedrig, und fehlte gegen den Anstand, den man doch stets dem Publicum und auch einer, nicht volksmässigen Bühne schuldig bleibt. Einen Kerl zu sehen, der den Stock nicht aus der Hand legt, und bey jedem Worte seine Frau schlägt, ist eben nicht ergötzlich. Gegen das Uebrige der Ausführung lässt sich nichts einwenden. Hr. Decavanti, als Pilger, der sich auf Magie versteht, hatte sich äusserst in den Stellungen geübt,

Digitized by Google

die beym Gebrauche des Zauberstabes erforderlich sind! —

Leipzig. Am 29sten May hatten wir das grosse Vergnügen, Mad. Mariane-Sessi, die ältere Schwester der bey uns engagirten Mad. Sessi-Neumann, in einem von ihr veranstalteten Concerte zu hören, und ihre glänzenden Talente sowol, als ihre seltene Kunst zu bewundern. Der grosse Ruf, der vor ihr hergegangen, vornämlich von London und Amsterdam aus — von welchen Orten, wo sie mehre Jahre auf den ersten Theatern gesungen, auch die Leser unsrer Blätter über sie ausführliche, ihr ehrenvolle Berichte empfangen haben; dieser Ruf hatte, der, allen musikal. Unternehmungen höchstungünstigen Jahreszeit ungeachtet, eine zahlreiche und sehr ausgezeichnete Gesellschaft versammlet. Mad. Mariane S., eben so unterrichtet über ihre Kunst im Allgemeinen, wie über ihre Fächer in derselben, über die ihr zu Gebote stehenden Mittel, wie über deren zweckmässige Anwendung, hatte sich vier bedeutende Singstücke gewählt, von denen jedes ihr Gelegenheit gab, sich nicht nur vortheilhaft überhaupt, sondern auch also in sehr verschiedenen Gattungen zu zeigen. Sie sang: die bekannte Scene und Arie von Portogallo: *Son regina in mezzo all'armi* — wo es gilt, durch Kraft und Grossartiges zu imponiren; die gefällige Cavatine von Nicolini: *Da quest' amaro istante* — die Fertigkeit und Galanterie zulässt; die anmuthige, aber nicht unbedeutende Cavatine von Gnecco: *All'ara, al tempio* — die angenehm und gemässigt vorgetragen seyn will; und Mozarts adel- und seelenvolle Scene und Arie: *Dove son i bei momenti* — aus *Figaro*, die einfachedlen, festgehaltenen, innigen Vortrag verlangt; und wenn wir nun sagen, sie nahm und gab jedes dieser Stücke, ganz, wie es gemeynet ist, erreichte in jedem, und zwar in den trefflich declamirten Recitativen kaum weniger, als in den Arien, den lautesten Beyfall, übertraf aber in dem letzten, und zwar, was Kunst und was Ausdruck betraf, sogar *die* Erwartungen, die sie selbst durch die Ausführung der vorhergegangenen erregt hatte: so haben wir ja wol damit ausgesprochen: Mad. S. erwies sich nicht nur als eine grosse, herrliche Sängerin, sondern auch als eine Künstlerin, in einem Sinne des Worts, von welchem sich gewöhnliche Sängerinnen nicht einmal den Begriff bilden können. Dann ist es aber auch unnöthig, über Einzelnes in ihrem Gesange Worte zu machen; und nur über jenes Mittel, wodurch man alle inneren Vorzüge erst äusserlich darthut und laut werden lässt, über ihre Stimme, sey Einiges angemerkt. Diese besitzt zwar das jugendlich Frische, das, was man das Jungfräuliche weiblicher Stimmen nennen möchte, nicht mehr; sie mag auch sonst klärer, heller klingend (wir sagen nicht, stärker, vollertönend) gewesen seyn; auch hat sie im Anfang, bis sie sich selbst, so zu sagen, hindurchgesungen, etwas Bedecktes, und ist geneigt, hohe Töne ein wenig zu tief zu intoniren: aber sie hat noch eine gewaltige Kraft, Gleichheit der Töne in Stärke und Klang innerhalb des grossen Umfangs vom ungestrichenen B bis zum dreygestrichenen F, vollkommene Sicherheit, treffliches Portamento, besonders eine bewundernswürdige Energie in gehaltenen, an einander geschlossenen Tönen, (in dieser Hinsicht haben wir kaum jemals Aehnliches gehört und empfunden, wie im ersten, sehr langsam genommenen Tempo der mozartschen Arie) und bey alle dem auch nicht wenig Geläufigkeit, am rechten Ort sorgsam berechnete Mässigung, und selbst einen gewissen Grad von Galanterie. Mad. Mar. S. auf grossen Theatern, in ihr angemessenen heroischen Rollen zu hören, muss daher einen unbeschreiblichen Genuss gewähren; und ist sehr zu beklagen, dass sie der deutschen Sprache, wiewol sie sie verstehet, doch nicht so mächtig ist, dass sie darin singen könnte. — Wir können unsern Bericht nicht schliessen, ohne der trefflichen — und auch von aller Anmassung freyen Künstlerin, unsern Dank zu sagen für diese, uns in einem Grade verschönerten Stunden, dass es aufhört eine Redensart, oder auch eine Täuschung des Moments zu seyn, wenn wir sie unvergesslich nennen.

Martin de Ron.

An diesem jungen, talentvollen, wahrhaft gebildeten und liebenswürdigen Manne haben wir, und hat unser Institut, einen warmen Theilnehmer und bewährten Freund verloren. Und ist dies fast alles, was wir Näheres von ihm hier sagen können: so ist es doch, wie wenig für Andere, recht viel für uns. Er war Glied einer würdigen, sehr geachteten Familie: des Banquiers,

Digitized by Google

Hrn. Jacob de Ron in Stockholm. Er starb den 20sten Febr. dieses Jahres, erst sieben und zwanzig Jahre alt, in Lissabon, wo er sich seit einiger Zeit in Handlungsgeschäften aufhielt, und von wo aus wir und unsre Leser ihm zuletzt seine lehrreiche und angenehme *Uebersicht des Zustandes der Musik in Portugal*, vornämlich in Lissabon und Porto, mit den mannigfaltigen Notizen über portugisische Nationalmusik u. dgl. verdanken. Er kannte, so jung er noch war, einen grossen Theil von Europa aus eigner Anschauung, und besass ein vorzügliches Talent, das Eigenthümliche der Nationen schnell und sinnreich aufzufassen. Die grossen Anstrengungen seiner vielen Reisen, die Verschiedenheit der, auf seine nicht starke Constitution einwirkenden Klimate, (giebt es doch in Europa hierin kaum grössere Gegensätze, als an den beyden Orten, wo er sich am meisten aufhielt: Stockholm und Lissabon —) seine Begierde, sich über alles zu unterrichten, was seinen Geist bereichern und schmücken konnte, und seine unermüdliche Thätigkeit, sowol in den Geschäften seines Berufs, als in der Tonkunst, welcher er seine vorzügliche Liebe geschenkt hatte — zogen ihm eine frühe Schwindsucht zu, die ihn schnell dahinraffte. Was diese Kunst betrifft, so besass er nicht nur eine ausgebreitete Kenntnis ihrer Literatur und Werke, sondern war auch ein geübter Musiker, (er spielte mehre Instrumente gut, mit besonderer Liebhaberey aber Fagott,) und zeigte sich überdies als einen achtungwürdigen Componisten. Die sogleich anzuführenden Werke seiner Composition sind, mit seinem Namen bezeichnet, vor kurzem im Verlag dieser Zeitung erschienen, und noch einige werden bald folgen. Mozart war und blieb sein Lieblingscomponist; und vorzüglich an seinen Quartetten und Arbeiten verwandter Gattungen konnte er sich nicht sattstudiren, üben und hören. Ueberhaupt war Quartett- und ähnliche Kammermusik die, zu welcher es ihn am meisten hinzog, und für welche er auch überall, wo er sich aufhielt, nicht wenig that. Namentlich verdanken mehre der gebildetsten Musikfreunde in Lissabon ihm zuerst die nähere Bekanntschaft mit den Quartetten Haydns, Mozarts und Beethovens, die er in seinem Hause so gut, als irgend möglich, ausführen liess, und dazu mit Freuden einem Jeden freyen Zutritt verstattete, der dafür Sinn und daran Genuss hatte. Wie bedeutend der stille Einfluss eben solcher Liebhaber auf die Verbreitung und Schicksale des Bessern in irgend einer Kunst sey, ist wol jedem bekannt; und eben darum können wir hoffen, alle, die es mit diesem Bessern in der Musik ebenfalls gut meynen, werden unsern entschlafenen Freund mit Achtung und Neigung im Andenken behalten.

Quintetto pour Pianoforte, Flûte, Clarinette, Cor et Basson — Oeuv. 1. (Pr. 1 Thlr.)

Andante et Polonoise pour le Basson av. accomp. de l'Orchestre. Oeuvr. 2. (Pr. 1 Thlr.)

Théme finois avec Variations pour la Clarinette, av. accomp. de l'Orchestre. (Pr. 12 Gr.)

d. Redact.

Recension.

Grand Quintuor pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle, comp. — — par Ferdinand Ries. Oeuvr. 68. Leipzig, chez Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Man hat Hrn. R. seit einiger Zeit den Vorwurf gemacht, er schreibe zu viel, und, um dies zu vermögen, zu schnell; woraus, bey all seinem schönen Talent, seinen ausgezeichneten Kenntnissen und grossen Fertigkeiten, die Mängel mehrer seiner neuern Werke entstünden, dass sie zu leicht hingeworfen, nicht frey von Reminiscenzen, und einander im Ganzen zu ähnlich wären. Rec. will nicht entscheiden, ob diese Bemerkungen nicht zu weit ausgedehnt worden sind: aber ganz ungegründet sind sie nicht. Mit desto mehr Vergnügen hat er sich mit diesem ganz neuen Werke bekannt gemacht; und wer es studirt oder gehörig vortragen hört, wird dies Vergnügen theilen: denn es ist nicht nur von jenen Mängeln frey, sondern auch ganz offenbar, und in jeder Hinsicht, eine der ausgezeichnetsten Arbeiten dieses Componisten; ja sie gehört unter die ausgezeichnetsten, die überhaupt, aus dieser Gattung, seit verschiedenen Jahren herausgekommen sind. Wäre Hr. R. nicht ein so bekannter und beliebter Meister: der Rec. würde sich nicht enthalten, dies ausführlich darzuthun und aus dem Werke selbst zu belegen — so weit dergleichen überhaupt dargethan und belegt werden kann: aber unter jenen

Digitized by Google

Verhältnissen ist es billig, den, für Recensionen ohnehin nur allzuengen Raum in diesen Blättern zu schonen, und sich, nach obiger Erklärung und der darin liegenden Empfehlung, mit einer zusammengedrängten Anzeige zu begnügen.

Das Quintett kündigt seinen affectvollen, wahrhaft romantischen Charakter, worin besonders ein heftiges, leidenschaftlich aufloderndes Feuer, und sehr sanfte und wehmüthig-schmerzliche Gefühle — nicht sowol einander contrastirend entgegenstehen, als mit einander möglichst vermischt, wol auch verschmolzen werden — gleich durch die, in scharfen Dissonanzen beginnende Einleitung an. Diese spannende und sehr bestimmt vorbereitende Einleitung gehet in ein grosses Allegro über, das die Bezeichnung, *agitato*, in vollem Maas verdient, im zweyten Theile zu den Hauptideen jener Einleitung zurückkehrt, und dann noch heftiger zu Ende läuft. — Desto wohlthuender wirkt das einfache, beruhigende Andante, das in schönen Melodien, und manchen Eigenthümlichkeiten, auch was die Benutzung der Instrumente betrifft, so wie in gewählter Harmonie und nicht gewöhnlicher Ausschmückung, sich fortbewegt. — Gar wunderlich, oder vielmehr befremdlich, (denn sie ist nicht bizarr und willkürlich zu nennen,) beginnet und hält sich die sogenannte Menuet, welche mit anmuthigem Trio wechselt. Sie ist, nach des Rec. Urtheil, eines der reizendsten Stücke, (dies Beywort im Sinn der kantisch-schillerschen Kunstsprache genommen,) die in dieser, von Haydn geschaffenen, von Beethoven vollendeten, und seitdem oft so geistreich benutzten Form geliefert worden sind. — Ein lang und breit ausgeführtes Finale fasset, was den Ausdruck anlangt, die in den vorhergegangenen Sätzen dargelegten Empfindungen, zusammen. Die Themata sind ohngefähr in Haydns, die Ausführung ist gewissermassen in Beethovens Weise: aber die Zusammenstellung, Bearbeitung, und besonders auch die Handhabung der Instrumente, ist Hrn. R. wahrhaft eigen. Der Satz ist von ausgezeichneter Wirkung, und erregt zugleich Bewundrung für das Talent, und Achtung für die Kunst und den Fleis des Componisten.

Aber gut, sehr gut, ja vortrefflich muss dies Quintett gespielt werden, wenn es der Zuhörer in dieser Schilderung wiedererkennen soll. Und so es zu spielen: dazu wird viel erfordert, und vom ersten Violinisten ausserordentlich viel. Die Spieler der Hauptstimmen müssen nämlich nicht nur die Geschicklichkeit guter Virtuosen, sondern auch den Geist wahrer Künstler besitzen, um aus jedem Einzelnen herauszufühlen, was es für sich, und was es dann auch im Verhältnis zum Ganzen sagen will; eben dies aber müssen sie nun bestimmt wieder in den Vortrag legen können. Darum müssen sie zugleich einander gewohnt seyn, einander leicht verstehen, und genau auf einander hören, besonders da — vornämlich in der ersten Violinstimme — vieles, der genauen Bezeichnung ungeachtet, der Phantasie und dem Gefühle des Ausführenden überlassen bleibt: nicht, als dürfte er andere Noten, willkürliche Verzierungen u. dgl. anbringen, oder überhaupt etwas anders machen, als es dasteht, sondern weil für Mehres, was hier zur Hauptsache gehört, alle Bezeichnungen nicht ausreichen. Findet sich dies bey den Spielern zusammen, so kann dies Werk *in der Wirkung aufs Gefühl* neben den trefflichsten Quintetten von Mozart und Beethoven Stand halten; wenn es ihnen auch sonst noch nicht gleichkömmt.

Der Stich ist schön, und das Aeussere überhaupt lobenswerth.

Etwas über Temperaturberechnungen, mit Bezug auf No. 4 und 5 der A. M. Z. d. J.

Bekanntlich ist die Scheu der Musiker vor den Zahlen so gross, dass sogar eine etwas reich bezifferte Generalbassstimme den Gleichmuth der meisten Organisten stören kann. Auch soll das Rechnungswesen von jeher der wenigsten Tonkünstler Sache gewesen seyn. Wenn daher der Harmoniker mit seinen Hieroglyphen hervorzutreten wagt, so darf dieses nur geschehen, wenn der Musiker — gerade zu pausiren hat. Was die praktische Musik den kopfzerbrechenden Arbeiten eines Faber Stapulensis, eines Glareanus, eines Zarlino, etc. zu danken habe, daran wird im Taumel des Genusses nicht gedacht. Wir würden uns heute noch mit den zweyerley ganzen Tönen, mit den Subsemitonien, mit den alten Modis herummartern, wir würden heute noch mit der Armuth der alten Harmonie ringen, hätten wir uns nicht durch die Harmoniker an ein künstliches System der Stimmung gewöhnen lassen. Sind denn die natürlichen Tonverhältnisse, in denen jetzt noch ungebildete Individuen (und Nationen) musiciren,

Digitized by Google

in unserer Musik zu gebrauchen? — Wenn auch die etwas zu niedrige Terz eines Natursängers unser Ohr nicht sehr beleidiget, so geschiehet dieses gewiss mit seiner viel zu hohen Quarte und der merklich tiefen Sexte jeder Tonleiter. Unsere Vorfahren sangen mit Wohlgefallen in den Verhältnissen, wie sie Aristoxenus schon kannte, und wie sie heute noch die Trompete hören lässt, wenn sie nicht durch eine künstliche Behandlung in unser Intervallensystem einzustimmen gezwungen wird. Wir dagegen nennen die Fortschreitungsart, welche die Natur giebt, ein distonirendes Geheul.

(Zwar wenn die Natur in ihren Urverhältnissen für sich allein spielt, so finden wir ihren Gesang heute noch unserm Gefühle zusagend, z. B. in der Aeolsharfe; aber mit unserer übrigen Musik lassen sich ihre Tonweisen nicht verbinden, ohne die ärgsten Misstöne mit unsern temperirten Klangstufen zu erzeugen.)

Auch sind unsere Gehörnerven seit der allgemeinern Verbreitung der gleichschwebenden Temperatur an dieselbe so gewöhnt, dass wir es bey weitem nicht mehr so schwer finden, die Stimmung eines harmoniefähigen Instruments für alle Tonarten gleich brauchbar einzurichten, als unsere lieben Voraltern, die trotz ihrer Stimmpfeifen und Monochorde den Orgelwolf nicht los werden konnten, weil sie den Tonfortschreitungen des natürlichen Systems weniger entwöhnt waren.

So viel in dem physikalischen Theile der Klanglehre noch zu thun übrig bleibt, so zufrieden können wir mit dem seyn, was in dem mathematischen Theile derselben geleistet worden ist. Gerechnet ist genug worden! Der Gewinn von allen den unsäglichen Bemühungen eines Neidhardt und seiner Nachfolger ist in praktischer Hinsicht die Erklärung über die Anwendbarkeit jeder Tonstufe als Grundton einer diatonischen Klangleiter; in theoretischer Beziehung aber die unumstössliche Erkenntnis, dass Rationalzahlen die Verhältnisse der gleichschwebenden Temperatur nicht auszudrücken vermögen. Zwar kann man zwischen jegliche zwey Zahlen, die sich zusammen wie 1 : 2 verhalten, eilf andere mittlere Proportionalzahlen setzen; doch wird kein Rechner jemals im Stande seyn, ausser der Octave auch nur Eine Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter mit dem mathematisch genauen Verhältnisse in Zahlen zu bezeichnen. Da es demnach absolut unmöglich ist, durch irgend eine Zahlenprogression die gleichschwebende Temperatur richtig anzugeben, so kann man auch die S. 59 der A. M. Z. v. vor. Jahre aufgeführten Verhältnisse, welche das temperirte System vorstellen sollen, nicht für mathematisch genau ansehen, so sinnreich auch die Ableitung aus den Schwingungszahlen der Saiten seyn mag. Einige Beyspiele dienen zum Beweise des Gesagten.

In der gleichschwebenden Temperatur muss das Quadrat des Grundtons gleich seyn dem doppelten Quadrate der Quinta falsa; (oder nach den Schwingungszahlen gerechnet, im umgekehrten Verhältnis.) Aber $2\ (692^2) = 957728 > 978^2 = 957484$.

Der Cubus des Grundtons muss gleich seyn dem doppelten Cubus der Tertia major; (oder nach Schwingungen, umgekehrt). Aber $2\ (692^3) = 662747776 < 872^3 = 663054848$.

Es muss ferner der Zensizensus, oder die 4te Potenz des Grundtons gleich seyn dem Duplicat der 4ten Potenz der Tertia minor; aber $2\,(692^4) < 823^4$.

Der Zensicubus, oder der Grundton auf die 6te Potenz erhoben, ist gleich dem Duplicat des Zensicubus eines ganzen Tones; — und der Grundton auf die 12te Potenz erhoben, muss gleich seyn der 12ten Potenz des halben Tones zweymal genommen. Doch ist $2\ (692^6) < 778^6$; und $2\ (692^{12})$ ist auch nicht gleich 733^{12}.

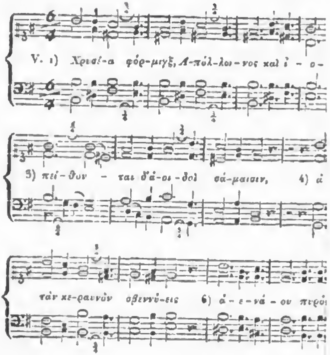
Alle diese Verhältnisse können nur per approximationem in Zahlen dargestellt werden, denn die Duplicate der potenzirten Grössen sind niemals Potenzen rationaler Grössen einer und derselben Dignität.

(Hierzu die musikal. Beylage, No. III.)

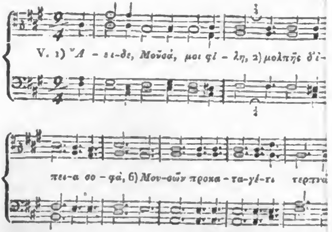
LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

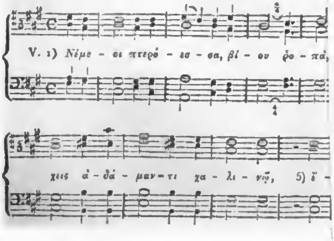
Nº 1

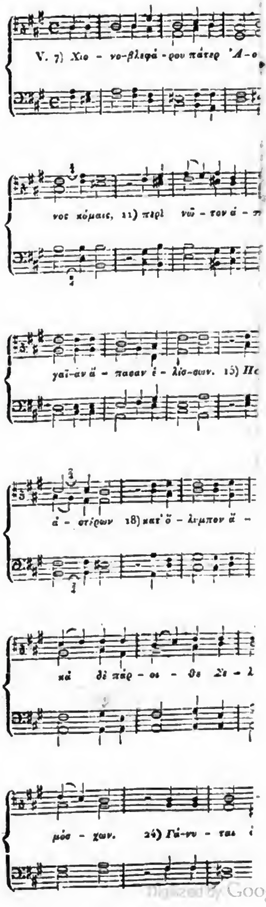


Nº 2.



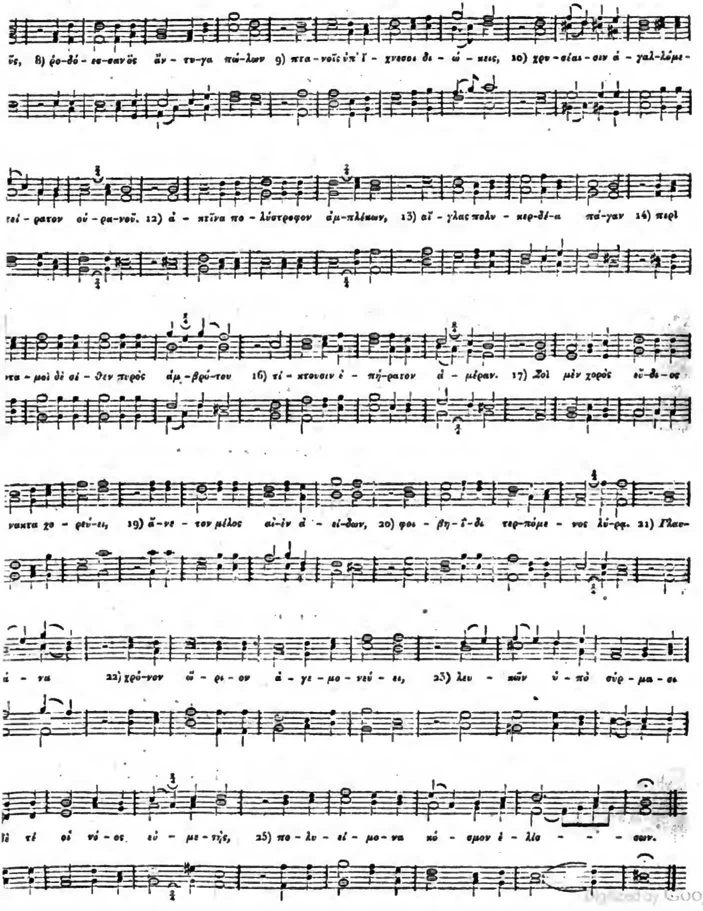
Nº 3.





Digitized by Google

Nº 4. Hymnus an den Apollo.



Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 18ten Juny. Nº. 25. 1817.

Mälzels Metronom.

Die, nach manchen frühern, aber wenig beachteten Wünschen und Vorschlägen, seit etwa zwanzig Jahren mit dem Bedürfnis in gleichem Maasse steigendem Interesse theoretisch und praktisch behandelte Materie, vom — gemeinhin, doch nicht genau, sogenannten *Taktmesser* in der Musik (Zeitmesser, Chronometer, Zeithalter, Metronom etc.) ist vornämlich in diesen Blättern, von deren Entstehen an bis hieher, durch scharfsinnige, erfinderische und gründliche Männer so von allen Seiten, so umfassend beleuchtet und ausgeführt worden, dass sich wol annehmen lässt, alle diejenigen Leser, welche überhaupt an so etwas theilnehmen, sind mit ihr nicht nur zur Genüge bekannt, sondern auch im Wesentlichen über sie im Klaren und entschieden. Da hält es denn der Verf. dieses Aufsatzes, dem die Prüfung des mälzelschen Metronomen von der Redaction aufgetragen ist, für überflüssig, irgend etwas aus der Theorie oder Geschichte dieser Erfindung seinem Berichte vorzusetzen; Ueberflüssiges aber thut er nicht gern: und zur Auffrischung der Theilnahme an der Sache selbst werden folgende Sätze, über die wol kein Zweifel oder Streit möglich, genug seyn!

Eine genaue, Jedermann verständliche, überall sogleich anwendbare Bestimmung der Bewegung (des Tempo, und mithin des Taktes, der Geltung der Noten in der Zeit,) bey einem jeden Musikstück ist von jeher als etwas Höchstwünschenswerthes erkannt worden; sie ist es jetzt noch vielmehr, als jemals, da sich das Gebiet der Tonkunst auch in dieser Hinsicht so sehr erweitert hat, da dieses ihr Gebiet auch in dieser Hinsicht viel mehr und viel mannigfaltiger angebauet worden ist, und da gleichwol noch nie eine solche vielköpfige Anarchie auf diesem Gebiete geherrscht hat, wie eben jetzt. — Jene Bestimmung der Bewegung der Tonstücke darzulegen, ist nicht nur überhaupt, sondern auch auf mannigfaltige Weise möglich. Sichtbare Bezeichnung ist die bessere; unter den Mitteln zu dieser, der Pendel das sicherste, verständlichste und bequemste. Kann aber mit der sichtbaren Bezeichnung die hörbare verbunden werden: desto besser! — Die Art, wie der Pendel zu diesem Behuf verwendet wird, kann verschieden seyn: welche Art man vorziehe, läuft im Wesentlichen ziemlich auf Eins hinaus, wenn sie nur eine genaue ist, und sich Alle, dichtende, wie ausführende Musiker, in dieser Art, und für sie vereinigen. — *Dass* sich alle Musiker für eine solche vereinigen, wird am leichtesten dadurch bewirkt werden, dass das Instrument alles und sicher bezeichnet, was zu bezeichnen nöthig, dass die Bezeichnung ohne mathematische und andere wissenschaftliche Vorkenntnisse verstanden und sogleich angewendet werden kann, dass das Instrument überall zu haben und nicht zu kostbar ist.

Ohne uns nun darauf einzulassen, die frühern, ähnlichen Erfindungen mit diesen Sätzen prüfend zusammenzuhalten — was auch schon von Andern in diesen Blättern geschehen ist; ohne auch zu untersuchen, wie viel oder wie wenig eigentlich an der neuesten dieser Erfindungen dem Erfinder eigen ist, wie viel oder wie wenig er dabey seinen Vorgängern zu verdanken hat — gehen wir sogleich zu dieser, der neuesten dieser Erfindungen, zu dem Metronom des Hrn. Mälzel aus Wien, über.

Hr. Mälzel, dieser geschickte Mechaniker, scheint schon längst mit dergleichen Gegenständen beschäftigt gewesen zu seyn. Vor einigen Jahren lieferte er Proben eines Chronometers, die schwerlich so sehr gebilliget worden wären, als sie es damals von Vielen wurden, hätte man sie zuvor strenger geprüft. Wahrscheinlich ist dies hinten-

Digitized by Google

nach geschehen, nachdem man das Lob in die Welt schon hinausgerufen hatte: wenigstens hat Hr. M. nachher jene Maschine stillschweigend aufgegeben, und die er nun liefert, ist eine ganz andere. Er liefert diese aber von London und Paris aus, wo er eigne Fabriken dafür errichtet hat, und von wo aus er auch deutschen Musikalienhandlungen Exemplare vorräthig zusendet, so dass dieser sein Metronom wahrscheinlich bald überall zu haben seyn wird *). Hr. M. hat seinen neuen Metronomen zuvor den berühmtesten Tonkünstlern, Mathematikern und Mechanikern in Paris, London und Wien — ob auch andern, wie die frühere Maschine, weiss der Verf. nicht — zur Prüfung vorgelegt. Diese haben, und, so viel öffentlich bekannt worden, einstimmig, ihn vollkommen zweckmässig befunden; und die meisten Tonkünstler jener Hauptstädte haben sich vereinigt, in Zukunft das Zeitmaass, in welchem ihre Compositionen ausgeführt werden sollen, nach demselben zu bezeichnen **).

Hrn. M.s Metronom macht es, wie die bessern der frühern, zugleich dem Componisten leicht, den Grad der Geschwindigkeit, in welchem er sein Stück ausgeführt haben will, genau zu bezeichnen; dem Director, bey einem vollstimmigen Werke, oder dem Ausführenden, bey einem andern, eben so leicht, diese Bezeichnung aufzufassen, und, ihr gemäss, das Tempo zu bestimmen; und endlich kann sie auch dem Lernenden als Hülfmittel zur Befestigung im Tempo- und Takthalten dienen. Das Instrument ist in Gestalt einer, ziemlich einen Fuss hohen Pyramide, in gutem Verhältnis, einfach oder auch reicher verziert, und nimmt sich (besonders in elegantern Exemplaren) so artig aus, dass es in jedem Zimmer eine Art Ziermeuble abgeben kann. — Die Spitze der Pyramide lässt sich öffnen. Geschieht dies, so zeigt sich, ausser dem stählernen Pendel, die metronomische Scala — ähnlich der, eines Thermometers — mit Graden und Nummern bezeichnet. Ein kleiner Schlüssel dient zum Aufziehen des Werks, wodurch der Pendel in Bewegung gesetzt wird. Diese Bewegung kann durch einen, an der Spitze der Pyramide befestigten Ring, sobald man will, gehemmt werden.

Ist das Werk durch diese kleinen Vorrichtungen in Gang gebracht, und der Componist will die Bewegung seines Tonstücks bezeichnen: so verfährt er also. Das Gewicht des Pendels ist zum Verrücken eingerichtet: das Rücken desselben höher hinauf oder tiefer hinab, verursacht, wie sich von selbst versteht, dass die Schwingungen des Pendels langsamer oder schneller vor sich gehen. An der Zahl 50 schwingt er am langsamsten, an 160, am schnellesten. Diese, und alle zwischeninnen liegenden Nummern sind auf die Dauer einer Minute berechnet; so dass man bey No. 50, funfzig, bey No. 100, hundert Schläge in einer Minute bekömmt etc. (Hiernach lässt sich zugleich die Richtigkeit des Metronomen nach jeder guten Uhr prüfen, und, wäre jene Richtigkeit gestört, wiederherstellen.) Ist nun z. B. die Zahl 50 die Zahl für die halbe Note, so ist, wie durch sich selbst klar, die Zahl 100 die, für die Viertel in derselben Bewegung: oder bezeichnet 50 die Viertel, so bezeichnet 100 die Achtel u. dgl. m. Nun beruhet es auf dem Componisten, ob er die Bewegung seines Stücks durch ganze, halbe, Viertel-, Achtel-Noten etc. bezeichnen will: am rathsamsten wird es jedoch seyn — weil es in der Anwendung am bequemsten ist — Adagio durch Achtel-, Andante durch Viertel-, Allegro durch halbe, und Presto oder Allabreve durch ganze Noten zu bezeichnen. Und noch mehr erleichternd wird es seyn, richtet man, wo es thunlich, den Pendel durch Rücken des Gewichts so, dass eben die Theile des Taktes laut angeschlagen werden, welche der Componist, führete er das Stück auf, zu Anfang desselben selbst schlagen würde; z. B. im C-, $\frac{2}{4}$tel, $\frac{3}{4}$teltakt, Viertel; im $\frac{6}{8}$takt, $\frac{1}{4}$ etc. Will nun der Componist diesem gemäss bezeichnen, und sein Stück wäre ein Allegro im C-takt, (wir behalten hier Beyspiele aus der in Wien gedruckten Beschreibung, da sie gut und am leichtesten zu übersehen sind —) so hätte er das Gewicht etwa an die Zahl 80 zu bringen, spielete nun einige Takte in der von ihm beliebten Geschwindigkeit, und achtete darauf, ob die Schläge

*) Anm. In der breitkopf- und härtelschen Handlung in Leipzig ist schon jetzt dieser Metronom zu kaufen.

**) Dies ist namentlich schon geschehen mit dem in Wien kürzlich herausgekommenen, trefflichen Septuor des Hrn. Kapellm. Hummel.

des Metronomen, z. B. auf halbe Noten fallen. Folgen die Schläge zu langsam: so schiebt er das Gewicht herunter, z. B. auf 84; und fallen nun die Schläge genau auf seine halben Noten: so setzt er dies neben seine Ueberschrift, *Allegro*, entweder in Worten, oder kürzer: „Mälzels Metronom: 𝅗𝅥, 84." Ist sein Stück ein Adagio: so schiebt er das Gewicht wieder an die Zahl 80, um Achtel geschlagen zu bekommen. Erfolgen die Schläge zu geschwind: so rückt er das Gewicht höher, z. B. auf 60; und fallen nun die Schläge genau, wie er seine Achtel ausgeführt haben will: so setzt er dies neben seine Ueberschrift, *Adagio*, entweder in Worten, oder kürzer: „Mälzels Metronom, ♪, 60." Wäre endlich sein Stück ein Prestissimo, und zwar im kurzen $\frac{3}{8}$-takt geschrieben: so würde selbst die letzte Zahl der Scala, 160, die Achtel nicht gut unterscheidbar angeben: dann würde er weit besser die Schläge auf ganze Takte stellen. Fände er nun die Schnelligkeit von diesen in den Schlägen z. B. bey No. 152: so hätte er nur hinzuzusetzen: „*Prestissimo*, Mälzels Metronom, ♩., 152." —

Für denjenigen nun, der, als Director oder Spieler, von dem Metronomen beym Einstudiren von den Verfassern also bezeichneter, oder auch von Andern für solche Bewegung empfohlener Stücke — Gebrauch machen will; für diesen ist eine weitere Erklärung oder Anweisung, nach der so eben ausgesprochenen für den Componisten, ganz unnöthig: denn jener hat den Fall nur umzukehren. Fände er mithin, nach unserm ersten Beyspiel, über dem Musikstück die Worte: „*Allegro*, Mälzels Metronom, 𝅗𝅥, 84:" so schiebt er das Gewicht auf diese Zahl, hört auf die Schläge des Pendels, die ihm die halben Noten bezeichnen, und führt das Stück in dieser Bewegung aus; ist er aber nur nicht ganz ungeübt, nicht ganz unbefestigt: so wird er nur wenig Takte sich selbst so zuzuzählen nöthig haben, und das rechte Tempo sitzt für immer in ihm fest. — Der Lehrling endlich, der sich an Taktfestigkeit und an Beharren im einmal ergriffenen, richtigen Tempo gewöhnen will, lässt, während seines Spiels, den Pendel fortschlagen, und richtet sich genau darnach — was freylich nicht angenehm, aber desto nützlicher, und im schlimmen Fall eben so nöthig ist, als sonst das fortgehende Taktschlagen des Lehrers.

Was nun hier beschrieben und versprochen worden, das leistet der mälzelsche Metronom pünktlich und sicher; auch ist er ohne Gewaltsames nicht verletzbar, und seine Erhaltung verlangt nichts, als dass einige Zähne des untern Rades, etwa jährlich zweymal, mit ein wenig Oel bestrichen werden. Dass die bessern der früher angegebnen und auch in Proben ausgeführten musikal. Zeitmesser ziemlich dasselbe, auf ähnlichen oder verschiedenen Wegen, leisten; dies ist eben so wahr, als es der Einführung des mälzelschen nicht Eintrag thun darf. Dass sich die gesammte musikal. Welt für Einen Zeitmesser entscheide, bey diesem Einem einstimmig beharre, ist nothwendig, damit jeder überall richtig verstanden, damit von eines jeden Bemerkungen überall derselbe und ein richtiger Gebrauch gemacht werde: und da nun Hr. Mälzel mit dem seinigen, was die allgemeine Einführung betrifft, die Sache am rechten Fleck angegriffen hat, indem er sie, durch grosse Autoritäten unterstützt, gleich fabrikmässig, elegant, und — ach wir ehrlichen Deutschen! — von London und Paris aus liefert; ja, da dieser Metronom, indem sich viele ausgezeichnete Componisten des In- und Auslandes für seine Anwendung bey ihren Werken vereinigt, schon gewissermassen als öffentlich anerkannt u. eingeführt betrachtet werden kann: so hat der Ref. schliesslich nichts zu wünschen, als dass dieser Zeitmesser nun auch vollends überall in Gang komme, man dabey verbleibe, und alle Componisten, wie alle, Musik Dirigirende oder Ausführende, davon sorgfältigen Gebrauch machen.

Der Preis eines Exemplars seines Metronomen hat Hr. Mälzel, je nachdem man ihn mehr oder weniger verziert verlangt, von drey bis zu fünf Guineen angesetzt. Er könnte von guten deutschen Mechanikern, die Auftrag bekämen, ihn ebenfalls in Menge zu verfertigen, wol etwas wohlfeiler eben so gut geliefert werden, da bey ihnen der Arbeitlohn geringer ist: doch kann man Hrn. M. nicht eben verdenken, wenn er, wenigstens eine Zeit lang, dem Vorurtheile der Deutschen für englische Arbeit nachgiebt, und auch für Erfindung, Risico und vielfältige, frühere Bemühung einigen Vortheil erreichen will.

Digitized by Google

Nachrichten.

Dresden. Am 5ten May gab die deutsche Gesellschaft die komische Oper, *Johann von Paris*, nach dem Französischen des St. Just, in Musik gesetzt von Boieldieu. Man fand sie hier, wie früher anderwärts, sehr angenehm in den Melodien, anständig in der Harmonie, und in dem Style, mit dem Ausdrucke geschrieben, wie es Dichtung und Handlung des Stücks erfordern. Die Annäherung des Componisten im Styl und Geschmack an das Italienische zeigt sich besonders in der Ouvertüre und noch mehr im ersten Finale. Viel Grazie ist in der Romanze des Troubadours, so wie in andern Stücken, über welche wir nichts sagen, da diese Oper längst bekannt ist. In derselben debütirte Mad. Grünbaum, geb. Müller, vom königl. ständischen Theater in Prag. Bey Beurtheilung dieser Sängerin werden wir gewiss eben so vermeiden, mit denen Partey zu machen, die, bey weniger Kenntnis der Musik und der Singkunst, überrascht vom Ungewohnten, oder aus andern Ursachen, sie mittelst allgemeiner Phrasen über die Sterne heben; als mit denen, welche, der grossen Vorzüge dieser trefflichen Sängerin kaum eingedenk, sich mäkelnd an untergeordnete Dinge halten, und diesen ein Uebergewicht geben möchten: wir haben aufmerksam gehört, sorgsam geprüft, was wir gefunden mit den Grundsätzen der Tonkunst überhaupt, und des Gesanges insbesondere, so wie mit unsern Beobachtungen an den grössten Sängern zusammengehalten; und die Resultate sprechen wir ruhig, ohne Anmassung, doch auch ohne rückhaltende Unsicherheit aus. Diesemnach erkennen wir Mad. G. zuvörderst für eine von den Sängerinnen, die mit der überraschenden Methode singen, welche der Italiener *Cantante di bravura* nennt. Sie besitzt eine natürliche Gefügigkeit, und führt alles mit Schnelligkeit, Gewandtheit, Klarheit, Leichtigkeit, und auch mit einer Sanftheit aus, welche das Publicum hinreissen muss. Leicht und nett nahm sie die springenden Töne, richtig war ihre Intonation, schön waren ihre, gewöhnlich von ihr selbst erfundenen Triller, so wie die chromatischen Tonleitern, die sie mit einer ihr eigenen Leichtigkeit, sowol im Steigen als im Fallen, ausführt; herrlich war die Haltung ihrer Stimme, mit einem *Crescendo* und *Decrescendo*, wie es nur wahre Kunst lehrt, und bewundernswerth war das Sanfte und Weiche in ihren hohen und höchsten Tönen, welche bis dreygestr. E gehen, und bey ihr die schönsten sind, weil ihre tiefen und mittlern Töne schwächer und einige sogar matt ausfallen. Als Schauspielerin declamirte sie die Recitative nicht ganz gut, und das kommt von dem klagen*den* Tone her, den sie vorzüglich gern hören *lässt*; auch war ihre Action nicht lebhaft und feurig genug, so dass sie zu wenig Gefühl zeigte. Jeder Künstler weiss aber, dass Gefühl und Declamation wesentlich zum schönen und *wahren* Gesange gehören, dass durch sie auch erst das ächte *Portamento* herbeygeführt wird, und dass dieser schöne und wahre Gesang, träte er auch ganz einfach auf, doch am Ende, — ist die erste Ueberraschung des, durch glänzende Mittel und durch grosse Geschicklichkeit imponirenden Gesanges vorüber — den Sieg, zuerst im Herzen, und dann im ganzen Menschen behält. Mad. G. setzte uns, wie schon gesagt, vorzüglich in den grossen Passagen der Arien, durch ihre Fermaten und Triller wahrhaft in Erstaunen; sie liess diese, als Prinzessin von Navarra, sowol in der Cavatine des 1sten Acts, als auch in ihrem Solo der Romanze des Troubadours hören. Nach Beendigung der Oper wurde sie herausgerufen. Wir freueten uns dieser Auszeichnung ihrer natürlichen und erworbenen Vorzüge, so wie ihrer Anstrengung. Hr. Genast, als Seneschall, spielte sehr gut, behauptete seinen Charakter dem Stücke gemäss, und zeigte, dass er ein guter Schauspieler ist. Zum Sänger fehlt ihm noch vieles, und wir hörten den Fehler seines Gesanges durch die Kehle weit mehr, als da er den Jacob spielte. — Hr. Wilhelmi spielte, als Johann von Paris, schlecht, ja recht sehr schlecht; als Schauspieler hätte er bedenken sollen, dass er einen Fürsten vorstellte, und dass ein Fürst, wenn er auch nicht als solcher erscheinen will, doch den Adel der Gesinnung, und vollends der Sitten, nie ganz verleugnen kann; am wenigsten aber in solche gemeine Komik und Spassmacherey verfällt. Er sang auch sehr schlecht. Wir wollen nicht von den kleinen Detonationen reden, die er dann und wann hören liess; allein er muss seine Rolle besser studiren, um seine Stimme und Intonation fester und richtiger zu machen, und Fehler abzulegen, die ihn dem Tadel aller Kenner der Kunst aussetzen. Dem. Julie Zucker spielte den Pagen mit grosser Unbefangenheit und Natürlichkeit; sie

Digitized by Google

zeigte ihre Talente in der Schauspielkunst und sang ihr Solo als Troubadour sehr schön.

Am 10ten May liess sich Mad. Grünbaum als Donna Anna in dem von der italien. Gesellschaft aufgeführten, weltberühmten, klassischen *Don Giovanni* des unsterblichen Mozart hören. Eine ausserordentlich grosse Menge Zuschauer fand sich ein, um den Wettstreit der beyden Sängerinnen, der Mad. G. und der Mad. Sandrini, in der Rolle der Donna Elvira, anzuhören. Unleugbar ist es, dass letztere alle nur mögliche Mühe anwendete, sich in diesem Wettstreite auszuzeichnen, und die erste, sowol im Spiele, als im Gesange, zu übertreffen. Im ersten gelang es ihr, und es würde ihr auch im letztern gelungen seyn, wenn die Stimme der Mad. G. nicht vorzüglicher wäre, als die ihrige. Doch zeichnete sie sich in der Arie des ersten Acts: *Ah! chi mi dice mai* etc. aus und erwarb sich den Beyfall des Publicums. Den höchsten und allgemeinen Beyfall erhielt Mad. G. im Rondo des 2ten Acts: *Non mi dir bell Idol mio.* Das Sanfte in ihren hohen Tönen, die natürliche Geschmeidigkeit ihrer Stimme, u. anderes schon Angeführte, sind Eigenschaften, die ihren Gesang über den, der Mad. S. erheben; denn, da die letztere, entweder aus körperlicher Schwäche, oder wegen der aus zu vielem Singen entstandenen Ermüdung, jetzt ihre Stimme anzustrengen genöthigt ist, so werden ihre hohen Töne schreyend, und es entsteht so ein widernatürlicher Gesang, der die Wirkung des natürlichen nie hervorbringen kann. Die Ausführung dieser vortrefflichen Oper war eine der besten, die wir gehört haben, seitdem *Don Giovanni* auf unserer Bühne gegeben worden ist. Jedes leistete seiner Rolle Gnüge; nämlich Hr. Benelli als D. Giovanni, Hr. Tibaldi als D. Ottavio, Hr. Benincasa als Leporello, und Dem. Hunt als Zerlina. Hrn. Bassi's Figur aber passt nicht zur Rolle des jungen Masetto. Das ganze Orchester bewies, wie gewöhnlich, Eifer, Genauigkeit und Unermüdlichkeit aus Liebe zu dieser schönen Musik, und so gelang alles vollkommen gut.

Am 15ten gab die deutsche Gesellschaft das *Lotterieloos*, ein Singspiel in einem Acte. Die Musik von Nicolas Isouard ist sehr lieblich und angenehm. Mad. Grünbaum spielte die Adele, zeichnete sich in ihrer grossen Arie: Nein, ich singe nicht, mein Herr — sehr aus, und erwarb sich grossen Beyfall. Sonderbar war es jedoch, dass das Publicum, die auf diese Arie folgende Romanze, welche sie *sehr* schön und mit gehöriger Einfachheit sang, ganz und gar nicht achtete. So behauptet also die Menge Noten, Triller, und anderer Ohrenkitzel, auch bey diesem Publicum bey weitem den Vorrang; und es erfüllt sich, was unser herrlicher Naumann schon vor etwa zwanzig Jahren von ihm prophezeihete. Er theilte die Sängerinnen ein, in Sängerinnen vorzugsweise so genannt, in Nachtigallen, und in Spieluhren; jene, sagte er, haben wir besessen, und zu verstehen, hochzuhalten und zu geniessen gewusst: das ist vorbey! die zweyten besitzen, erheben und geniessen wir jetzt — von einem Verstehen ist da schon nicht mehr die Rede; bald werden wir nur die dritten verlangen, und nur sie preisen — dann ist es auch mit dem wahren Geniessen vorüber, und wir hören blos! Dass es in Deutschland jetzt fast allerwärts so ist — nicht so in Italien, und selbst in Frankreich wenigstens nicht ganz so — das ist für uns ein leidiger Trost. — Dem. E. Zucker spielte die Betty; Hr. Grünbaum hatte Blinville's, und Hr. Metzner Jacksons Rolle. Als Schauspieler führten sie sie gut aus.

Am 18ten gab man die Oper, *Blaubart*, in 3 Aufzügen, nach dem Französischen, mit Musik von Grétry. Diese in *ihrer* Art klassische, originelle und charakteristische Musik des trefflichen Meisters, die ganz in dem, der Gattung angemessenen Styl, und auch mit wahrem Gefühl geschrieben ist, zog die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich. Die grosse Scene des 2ten Acts, wo Maria die Gerippe der ermordeten Gattinnen Blaubarts sieht, ist mit grosser Kunst geschrieben, so wie auch das Chor des 2ten Finale. Das Gedicht ist, seines Tragirens und seiner Fabelhaftigkeit ungeachtet, sehr unterhaltend. Mad. Grünbaum zeigte als Maria mehr Gefühl, als anderemal, sowol im Spiele, als im Gesange; sie spielte mit mehr Feuer, doch war ihre Declamation in Prosa nicht immer edel und kunstgemäss, und einen Fehler haben wir schon oben bemerkt. Doch wurde sie bey der 2ten oder letzten Vorstellung herausgerufen. Hr. Hellwig zeichnete sich in der Rolle des Blaubart, als Schauspieler sehr aus, und bewies, dass er ein sehr guter Charakteristiker und trefflicher Kenner der Mimik ist. Auch die übrigen Spielenden thaten sich in ihren Charakteren rühmlich hervor. Das Schauspiel war sehr schön, und um ihm noch mehr

Digitized by Google

Aeusseres zu geben, brachte man auch zwey weisse Pferde auf die Bühne, welche sehr gut abgerichtet waren und in ihrem Gange gute Ordnung beobachteten. In allen Punkten war das Theater gut eingerichtet, die Kleidung den Charakteren gemäs, so wie auch die Decorationen durchaus passend. Man konnte vom Orchester nichts Genaueres und Vollkommeneres hören, als jenes *piano* und *forte*, die lebhaften und ausdruckvollen Tempi nach den Regeln der Declamation, wo der Sänger sich keine Gewalt anzuthun braucht. Diese Vorzüge verdanken wir dem verdienstvollen Hrn. Kapellm., C. Mar. von Weber, dessen Genauigkeit nicht den geringsten Umstand übersieht, der auf eine schöne Wirkung Einfluss haben kann.

Am 24sten wurde *la Famiglia Svizzera* von Weigl wiederholt. Da in diesen Blättern schon oft, sowol in Ansehung der Musik, als auch der Aufführung derselben, die Rede gewesen ist; so übergehen wir sie mit Stillschweigen und sagen blos, dass sich Mad. Sandrini, so wie Hr. Tibaldi und Hr. Benincasa, darin sehr vortheilhaft zeigten.

Wien. Uebersicht des Monats May.

Hoftheater. Am 1sten wurde zum Vortheil der Schwestern, Dem. Julie Aumer, und Mad. Theodore Rozier, ein neues komisches Ballet in 2 Acten von der Erfindung ihres Hrn. Vaters gegeben: *Die zwey kleinen Savoyarden*, mit neuer Musik vom Hrn. Kapellm. Gyrowetz. Das Ganze sprach ziemlich an, konnte sich jedoch keine besondere Auszeichnung erwerben. — Am 5ten gaben Hr. und Mad. Forti zu ihrer freyen Einnahme: *Der Kirchtag im benachbarten Dorfe;* eine komische Oper in 3 Aufzügen, nach dem Franz. des Severin von J. F. Castelli; Musik von Boyeldieu. Der erste Act gefiel sehr, der zweyte minder, der dritte gar nicht: das Fallen des Vorhangs wurde mit Zischen accompagnirt. Schade um die freundliche, ungemein gefällige Musik! — Am 20sten wurden zum Vortheile des k. k. Hofschauspielers, Hrn. Krüger, Catel's *vornehme Wirthe* aufgeführt, worin er selbst die Rolle des Brigadier der Maréchaussée, Dutreillage, mit der ihm zu Gebote stehenden feinen Laune durchführte. Der Vorstellung dieser Oper vor einigen Jahren im Theater an der Wien konnte jedoch diese gegenwärtige in keiner Hinsicht das Gleichgewicht halten. Dem. Wranitzky, die Hrn. Rosenfeld und Forti, befriedigten zwar im Gesange, erinnerten aber auch zugleich an die verlornen Perlen der einst so blühenden Conversations-Oper — Buchwieser, Ehlers, Wild u. s. f. —

Theater an der Wien. Der Regisseur, Hr. Maier, gab am 16ten zu seinem Vortheil: *Montag, Dienstag, Mittwoch;* oder: *Wien, Sanct Pölten und Krems;* ein komisches Singspiel in 3 Tagen, nach dem Französ. des Severin, wozu die Hrn. Kapellm. Gyrowetz, Seyfried und Kinsky eine für das erbärmliche Ganze viel zu gute Musik geliefert hatten. Das Werk starb am Tage seiner Geburt an der Schwindsucht. Selbst der Titel war nicht im Stande, dem braven, und verdienstvollen Beneficiaten ein mehr, als mittelmässig gefülltes Haus zu verschaffen; sogar die Solo-Rolle des Hrn. Hasenhut brachte das Gegentheil der beabsichtigten Wirkung hervor. Ueberhaupt dringt sich dem unbefangenen Beobachter seit einiger Zeit die keineswegs erfreuliche Bemerkung auf, dass sich unser Publicum nach dem pariser und londoner zu bilden bestrebe. Die vielbelobte österreichische Gutmüthigkeit und Urbanität, die so gepriesene Toleranz und Liberalität scheinen wenigstens aus dem Theater verschwunden zu seyn; an ihre Stelle sind Rohheiten, vorlaute Urtheile, Pfeifen, verhöhnendes Lachen, ungestümes Pochen, und ähnliche Aeusserungen der Sittenlosigkeit getreten, die uns für die Zukunft tumultuarische Auftritte, wo nicht gar ähnlich jenen im *Germanicus*, erwarten lassen; weswegen auch jeder friedlich Gesinnte von ganzem Herzen wünscht, dass doch eine höhere Behörde diesem Unfug noch zu rechter Zeit steuern möge. — Am 22sten sahen wir zum erstenmale: *La Distruzione di Gerusaleme;* opera seria in due Atti, Musica del Maestro Zingarelli. Eine herrliche Vorstellung! Mad. Campi bewährte ihren wohlbegründeten Ruhm; Hr. Tacchinardi als Manasse ist unübertrefflich im Gesang und Spiel; Hr. de Grecis steht ihm würdig zur Seite; Orchester und Chöre liessen nichts zu wünschen übrig; die Introduction, die zwey Arien der Marianne, das Terzett, das effectvolle Quartett, zwey Duette, die Scenen des Giovanni und des Manasse, und das erste Finale, wurden mit *furore* aufgenommen; dennoch war bey der dritten Vorstellung das Haus beynahe ganz leer. Das tragische Ende, die sehr hohen Eintrittspreise, die allen

Digitized by Google

Schaubühnen überhaupt ungünstige Jahreszeit, so wie der allmählig bemerkbar werdende Geldmangel dürften im Ganzen Schuld daran seyn. —

Im *Theater in der Leopoldstadt* hatte das Benefice des Hrn. Swoboda: *May, Juny, July,* oder *Leopoldstadt, Jägerzeil und Prater,* Posse von Rosenau, mit Musik von Müller, ein ähnliches Schicksal, wie jene drey verhängnisvollen Tage im Theater an der Wien; Hr. Ignaz Schuster war mit allen Anstrengungen nicht im Stande, dieser unglücklichen Copie eines schlechten Originals ein dauerndes Leben einzuhauchen. Eben so unbedeutend ist eine von Hrn. Franz Stille erfundene, und von Hrn. Rainoldi in die Scene gesetzte, neue, komische Pantomime: *Der betrunkene Bräutigam,* oder *die Bärenjagd,* mit Mus. von Hrn. Kapellm. Volkert. —

Das *Theater in der Josephstadt* bewirthete seine schaulustigen Gönner mit 3 Novitäten, wovon 3 Mitglieder dieser Bühne in den ersten Vorstellungen zu ihrem Vortheile, wie man zu sagen pflegt, das Fett abschöpften: 1. *Die schwarze Burg,* oder *der Höllenhammer im Schlangenthale,* Zauberoper in 3 Acten; Text und Musik von Carl Schikaneder. 2. *Hilda von Lissburg,* oder *die gespenstige Alte in den Ruinen von Fronstein,* Volksmärchen mit Gesängen und Tänzen. 3. *Das Theben-Schloss an der Donau,* oder *die schauervolle Vermählung.* Zu beyden Stücken die Musik von verschiedenen Meistern. — Bey einem Total-Ueberblick ergiebt sich, dass in diesem Monate fast alle Neuigkeiten, Opern sowol, als hier nicht angeführte Schauspiele, Benefice-Vorstellungen waren, und insgesammt, gleich Irrwischen nach kurzem Umherhüpfen, wieder verschwanden. —

Concerte. Am 4ten: Hr. Hoftrompeter Weidinger, im k. k. kleinen Redoutensaale. Er blies ein Adagio und Rondeau von Hrn. Roser auf der von ihm erfundenen Klappentrompete; ein Potpourri aus *Tancredi* für dieses Instrument, Pianoforte, (Hr. Pensel) und Klappenwaldhorn (Weidinger Sohn); endlich einen Crescendo- und Decrescendo-Marsch, ausgeführt von zwey Klappentrompeten, zwey Klappenwaldhörnern, und zwey Pauken. Gesungen wurde ein Duett aus: *I riti d'Effeso* von Farinelli, (Mad. Brandstetter und Hr. Mozatti;) und eine Arie aus Nicolini's *Coriolano,* (Mad. Brandstetter); auch declamirte man Einiges. Der Beyfall war ganz den physischen Kräften der, in grossen Entfernungen ausgesäeten Zuhörer angemessen — An demselben Tage liess sich der Flötist, Hr. Sedlatzek, im Hôtel zum römischen Kaiser hören, und zwar 1, in einem neuen, *sehr* gelungenen Quintett von Franz; 2, in einer Arie aus *Tancredi,* wo er auf seinem Instrumente wechselsweise die Singstimme und die concertirende Violine supplirte; 3, in Beethovens Phantasie mit Chor, worin dem Pianofortespiel des Hrn. Pfaller der gerechteste Beyfall bezeigt wurde; 4, endlich, in neuen Variationen von Hrn. Weiss. — Am 11ten gab Hummels hoffnungvoller Schüler, der junge Szalay, im kleinen Redoutensaale neue Beweise, dass durch die Trennung von seinem Meister Fleis, Eifer und Anstrengung in ihm nicht erkaltet sey. Er entwikkelte in dem schweren Concerte No. 3 von Ries, und in einem neuen Rondeau von Worzischeck, bewundernswürdige Fertigkeit, welche ihm auch ungetheilten Beyfall erwarb. Als Anhängsel dieser Unterhaltung hörten wir die nichtssagende Ouverture aus Rossini's Oper, *Elisabeth,* und ein Duett desselben Meisters, gesungen von Dem. Linhart und Hrn. Mozatti. Auch ein *„Darsprecher"* war zugegen, und that das Seinige. — Zur nämlichen Stunde hätte man auch im römischen Kaiser seyn sollen, wo der vormahlige Kapellm. des brünner Theaters, Hr. Platzer, ein wackerer Klavierspieler, mit Hrn. Arnold eine Doppelsonate von Himmel für zwey Pianoforte, und eine grosse Phantasie allein vortrug; Hr. Otter, Sohn, eine Polonoise von Pehatscheck ziemlich mittelmässig herunterspielte, und Dem. Beckers eine Arie von S. Mayer, mit Mad. Moreau aber ein Duett von Zingarelli absang. Ja, wer sich zertheilen könnte! — Sonntags den 18ten gab Mad. Gentile Borgondio im Theater an der Wien eine Akademie. Den Liebling nach einer langen, gefährlichen Krankheit zum erstenmale wieder zu sehen und zu hören, strömte alles herbey, zu Fuss, zu Ross und zu Wagen; da war kein Preis zu hoch, und selbst der rauschendste Empfang dünkte den enthusiastischen Verehrern ein noch zu geringer Ausdruck ihrer freudigen Gefühle. Die Stimme dieser lieblichen Sängerin hat nicht im mindesten gelitten; dies bewies sie in drey Arien, von Orlandi, Pavesi und Rossini, wovon die mittlere, eine buffa, die unbedeutendste war, und die letzte eine zweyte,

Digitized by Google

verböserte Auflage des vielbesprochenen: *di tanti palpiti*—zu seyn schien. Indessen, die Cantatrice war ganz in ihrer Sphäre, und das ist hier wol die Hauptsache. Noch wurden gegeben der erste und letzte Satz aus Beethovens Symphonie in C dur, und Variationen für Violin und Guitarre von Mauro Giuliani, welche sich aber, trotz dem, dass sie von ihm selbst und Hrn. Mayseder unverbesserlich ausgeführt wurden, dennoch dem grossen Locale nicht recht aneignen wollten. — In dem, von eben genanntem Hrn. Giuliani am 26sten im kleinen Redoutensaale gegebenen Concerte hörten wir: 1. Ouverture von Cherubini. 2. Maestoso des neuen Guitarre-Concerts in F dur, comp. und gesp. von M. Giuliani. 3. Neue Cavatina von M. Giul., ges. von Dem. Bondra. 4. Neue Variationen für zwey Guitarren, von Giuliani, Sohn, über das Thema: *di tanti palpiti*, ausgeführt von M. Giul. und Hrn. N. 5. Scene und Rondo: *Perchè turbar la pace*, aus *Tancredi*, ges. von Mad. Borgondio. (Viele Hände sollen noch wund seyn, wegen des übergewaltigen Klatschens.) 6. Neues grosses National-Potpourri von Hummel, für Pianoforte und Guitarre, gesp. von Hrn. Moscheles und dem Concertgeber, der in allen seinen Leistungen die wohlverdiente Auszeichnung, als einer der ersten Virtuosen auf seinem Instrumente, empfing. —

Wien. (Von einem andern Correspondenten.)

Obgleich Ihr geachteter Correspondent von hier seine Aufmerksamkeit in seinen Berichten mit lobenswerther Thätigkeit auch auf andere Gegenstände, als die gewöhnlichen musikal. Tagsbegebenheiten richtet: so sey es doch auch mir vergönnt, meine Bemerkungen über die Aufführung einer *Missa*, welche hier am 23sten März zum erstenmal in der Carlskirche auf der Wieden gegeben, und am 20sten April in der Leopolds-Pfarrkirche wiederholt wurde, mitzutheilen.

Diese Missa (C dur) ist von der Composition des, durch verschiedene Klavierwerke und namentlich durch die verdienstliche Herausgabe seines musikal. *Jugendfreundes* hier geschätzten Hrn. Tobias Haslinger, und von demselben vierstimmig, blos von Männerstimmen auszuführen, geschrieben worden. Obwol das Ganze nicht eben durchaus im strengsten Style gehalten ist: so zeigen doch viele Stellen, dass der Verf. schönen, lieblichen Gesang mit strengem Satze zu verbinden weiss. Würde und Andacht verbreitet sich durch Einzelnes, wie durch das gesammte Werk, und nirgend wird der Zuhörer durch eine hüpfende Taktart oder zu geschwinde Bewegung u. dgl. in seiner frommen Erbauung gestört. Ref. gefiel vorzüglich: das *Kyrie;* (langsam und feyerlich;) im *Gloria*, das *Qui sedes*, und die nicht zu lang, aber brav gehaltene Fuge: *Cum Sancto Spiritu.* Das *Credo* ist effectvoll; (bey der ersten Aufführung machte jedoch die geschwindere Bewegung im $\frac{3}{4}$-Takt, in der, in akustischer Hinsicht für Musik nicht eben günstig gebauten Kirche mit einer Kuppel, keine gute Wirkung;) besonders ist das: *Et incarnatus* fleissig gearbeitet, voll Ausdruck und schön im Gesang, wie in der Modulation, ohne zu lang zu seyn. Eben so ansprechend ist das *Benedictus* (G dur.) Nach Ref. Meynung ist jedoch das *Agnus Dei* (C moll, $\frac{3}{4}$) das gelungenste Musikstück, und wahrhaft geisterhebend. Weniger sprach uns das *Graduale*, (As dur) Andante Sostenuto, an. Das langsame Einherschreiten der Tenore mit den Bässen in der Octave, ist schauerlicher Gräberton, und zu düster in einer feyerlichen Messe; in einem *Requiem* dürfte dasselbe von grosser Wirkung seyn. Noch glaubt Einsender dieses bemerken zu müssen, dass, hätte es dem Verf. gefallen, nicht blos ausschliesslich für Männer-, sondern für die gewöhnlichen vier Vocalstimmen zu schreiben, dadurch mehr Abwechselung und Mannigfaltigkeit, schon bey dem ihm dann zu Gebote stehenden grösseren Tonumfang, in das Werk gekommen wären. Wohlweislich hat indess der Verf., um der Monotonie, die bey längerer Dauer, durch den zu beengten Raum, worin sich die vier Männerstimmen bewegen, kaum vermeidlich wird, zu entgehen, keines der Singstücke zu lang gehalten. — Die Aufführung von einem Chor, von etwa 60 Personen, und unter der Leitung des Componisten selbst, war, — besonders das letzte Mal — im schönsten Einklange, und verdient ungeschmälerten Ruhm.

F.

Berlin. Uebersicht des May. Den 7ten ward zum erstenmal gegeben, und seitdem einigemal mit Beyfall wiederholt: *Zoraide*, oder *die Mauren in*

Digitized by Google

Granada, lyrisches Drama in 3 Abtheilungen, nach einer Novelle aus dem Französ. bearbeitet; Text u. Musik von Carl Blum. Diese angenehm gedachte und nur in der Ausführung etwas gedehnte Oper ist durch Tanz in den, vom königl. Balletm. Telle erfundenen Ballets, Costumes und einem Aufzug mit Pferden reich ausgestattet, und erhielt, besonders in musikal. Hinsicht, ausgezeichneten Beyfall. Die Musik hat viel Feuer und charakteristischen Ausdruck, mehre neue und geniale Gedanken, angenehme Melodien und gut berechnete Instrumentaleffecte. Sie ward sehr gut ausgeführt. Auszeichnung verdienen besonders: Dem. Joh. Eunike als Zoraide, Hr. Blum (Bruder des Verf.s und Componisten) als König Ismael, Hr. Gern als Astrolog, Almaro, und Hr. Rebenstein als spanischer Feldherr, Montesinos. Dem. Eunike sang und spielte schön und anmuthig, auch mit ergreifender Wärme des Gefühls. Auszeichnenden Beyfall erwarben sich: die Ouverture in Es dur, mit drey Pauken in Es, B und C; im ersten Aufzug: Zoraidens Romanze: Meine Kindheit war ein goldner Traum etc., das Recitativ und Duett von Almaro und Zoraide: Trockne deines Kummers Zähren etc., Es moll, hernach D dur, sehr rührend und lieblich; das Finale; im zweyten Aufzug: der dreystimmige Gesang der gefangenen spanischen Offiziere, (die Hrn. Weizmann, Holzbecher, Wauer) Des dur, mit 3 Pauken in As, Des und Es, gründlich durchgeführt, und das Finale; im dritten Aufzuge: das Terzett von Ismael, Montesinos und Zoraide: Dich sieht mein Auge wieder etc. und das Finale. — Den 14ten gab Hr. M. Dam im Local der Freymaurerloge zu den 3 Weltkugeln Concert. Er spielte darin brav und mit Beyfall ein von ihm gesetztes Violinconc., und mit Hrn. Semler ein von J. Bliesener gesetztes Doppelconc. für Violine und Bratsche. — Den 15ten hatte der Wohlthätigkeitsverein zum Besten der Armen ein Concert veranstaltet, das unter Direction des Hrn. Concertm. Möser von der königl. Kapelle gegeben wurde, aber nach Abzug der Unkosten kaum 100 Thlr. eintrug. Auf die Ouverture aus *Iphigenia in Aulis* folgten: eine von Mad. Schulz gesungene Arie, ein von Hrn. Kammermusic. C. W. Henning gesetztes und gespieltes Violinconc., und ein von Mad. Möser gespieltes Conc. auf der Harfe; der 2te Theil gab ein von Hrn. Tausch geblasenes Concertino, und Variationen auf dem Fortepiano, von C. Freytag gespielt. — Hr. Eugen Thurner aus Cassel, der schon am 23sten im Opernhause zwischen Solié's *Geheimnis* und dem in frühern Berichten genannten Ballet: *Paul und Virginie*, ein spanisches Rondo auf der Oboe geblasen hatte, gab am 29sten Concert. Er trug in demselben ein von ihm componirtes Oboeconc. in C moll mit einem russischen Rondo, und ein Divertimento für Oboe, auch von seiner Composition, mit vielem und verdientem Beyfall vor. Das Eigenthümliche und Lebendige seiner Compositionen und seiner Spielart ist bekannt und mehrmals näher geschildert.

Von fremden Sängern traten in diesem Monat nur zwey auf, beyde vom königl. ständischen Theater zu Prag: Mad. Grünbaum und Hr. Gned. Erstere gab am 25sten die Sophie in Paers *Sargines*, am 28sten die Clorinde in Isouards *Röschen Aescherling*, und am 30sten die Donna Anna in Mozarts *Don Juan*. Als Sophie gewann sie viel Beyfall in den Duetten mit Sargines (den Mad. Schulz vortrefflich spielte und sang): Vernimm den Ruf der Ehre etc., Man kann ihr ohn' Entzücken etc., O du mein Einziger etc., in dem Terzett mit Sargines Vater (von Hrn. Gern, wie immer, brav gegeben) und Sohn: Jetzt musst du dich erklären etc., besonders in dem dreystimmigen Gesange: Zitternd steh' ich und verlegen etc., und in der Arie: Ja ich höre tief im Herzen etc. Mad. Grünbaum hat eine klare und sehr angenehme Stimme, reine Intonation, vollkommene Sicherheit und Leichtigkeit jedes Tons, einen zarten und einfachen Vortrag ohne Ueberladung von Verzierungen, doch aber auch viel, sehr viel Fertigkeit in Trillern, chromatischen Läufen und Figuren aller Art, dabey eine bedeutende Höhe und eine schöne mezza voce; wozu noch ein zweckmässiges Spiel kömmt: so dass wir uns auch auf ihre künftigen Vorstellungen freuen und in ihr eine der vorzüglichsten deutschen Theatersängerinnen unsrer Tage erkennen. — Hr. Gned ist bis jetzt nur als Jacob in Mehuls *Joseph in Aegypten* aufgetreten. Seine sonore Bassstimme hat Umfang, besonders viel Höhe, reine Intonation und deutliche, wenn gleich nicht ganz von fremdem Dialekt freye Aussprache der Wörter. Sie würde bey mehr Biegsamkeit allgemein gefallen.

Da Zweifel entstanden waren, ob reisende Tonkünstler und Declamanten, die sich für Geld

Digitized by Google

hören lassen wollen, zur Gewerbsteuer angezogen werden können, so hat das Finanzministerium am 1sten März d. J. bestimmt, dass in der Regel auch jene Personen einen Gewerbschein lösen und dafür einen, ihrem muthmaslichem reinem Ertrage angemessenen Steuersatz entrichten müssen.

Kurze Anzeigen.

Drey erotische Lieder von Ernst Ludwig, in Musik gesetzt mit Begleit. des Pianof. von Ign. Moscheles. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 8 Gr.)

Virtuosen auf einem Instrumente, und die zugleich gewohnt sind, für ihr Instrument zu schreiben, werden selten in der Gattung des Liedes, besonders des einfachern, lieblichern, glücklich seyn, indem sie meist die Gränzen überschreiten und der Sache zu viel thun, oder, wenn sie sich zwingen, innerhalb jener zu bleiben und dies zu vermeiden, trocken, einförmig und bedeutunglos werden. Hrn. M. ist jener Fehler so wenig, als dieser, vorzuwerfen. Die Lieder sind mehr in italienischer, als in deutscher Weise geschrieben, aber die Begleitung stets obligat. Und wenn sie auch nicht unter die originellsten in Erfindung und Ausführung gehören, so gehören sie doch gewiss unter die guten, und machen, mit Seele und Geschmack vorgetragen, die beabsichtigte Wirkung. Vom ersten und dritten möchte dies am meisten zu rühmen seyn. Der dem Ref. unbekannte Dichter hat ebenfalls etwas Gefälliges, und auch hin und wieder wahrhaft Inniges geliefert. Das erste dieser seiner Lieder scheint in Hinsicht auf beydes wahrhaft auszeichnenswerth.

---

1. *Das Geheimnis von Wessenberg*; und
2. *An die Geliebte, von Stoll*:

beyde in Musik gesetzt, mit Begleitung des Pianoforte, von Ludw. van Beethoven, und gestochen bey Simrock in Bonn, jedes einzeln, im Preise von 75 C. mes. Es sind zwey sehr artige, kleine Lieder, von denen sich besonders das zweyte, im Text und in der Musik, durch Lieblichkeit und Innigkeit auszeichnet. Dass dieser Meister, auch bey solchen Kleinigkeiten und in so engem Raume, nicht gewöhnlich hinliedelt, erwartet man auch ohne des Ref. Versicherung.

Trio, ou Notturno, pour trois Flûtes, comp. par Franç. Jos. Dussek. No. 2. à Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Das Werkchen könnte auch concertirende Sonate heissen. Es enthält ein Allegro moderato, Menuett mit Trio, und Rondo; ohngefähr in der Art hoffmeisterscher Flötensolos, nur moderner in den Figuren, kürzer, und frey von effectlosen Quälereyen des Spielers. Das Verhältnis der drey Flöten gegen einander ist gut angeordnet. Drey Liebhaber von mässiger Geschicklichkeit werden sich gern damit unterhalten.

IV grandes Walzes pour le Pianoforte — — par J. L. Böhner. Oeuvr. 20. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 1 Fr. 50 C.)

Man bekömmt ernste, zum Theil sogar pathetische Musikstücke in der Form von ausgeführten Walzern. Die zwey letzten sind so eingerichtet, dass sie mit türkischer Musik von denen ausgeführt werden können, die solche an ihren Instrumenten haben; und diese ist, besonders beym dritten, sehr geschickt und effectuirend angebracht, auch da dem Charakter des Ganzen vollkommen angemessen. Der Mann von Talent, dem es weder an originellen Gedanken, noch an kunstgemässer Ausführung gebricht, ist auch in diesen kleinen Stücken nicht zu verkennen. Leicht auszuführen sind sie eben nicht.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 25sten Juny. №. 26. 1817.

Recensionen.

Handbuch der musikalischen Literatur, oder allgemeines, systematisch geordnetes Verzeichniss der bis zum Ende des Jahrs 1815 gedruckten Musikalien, auch musikal. Schriften u. Abbildungen, mit Anzeige der Verleger und Preise. Leipzig, in Commission bey Anton Meysel. 1817. 593 S. in gr. 8vo. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr. Druckpap., 3 Thlr. Schreibpap.)

Die ungeheure Menge Musikalien, die besonders in den letzten zwey bis drey Decennien zum Vorschein gekommen; die Verwirrung und Unsicherheit, welche durch die vielen Nachstiche, durch das Sammlen zerstreuter, oder das Wiederholen einzelner Stücke aus Sammlungen, wenigstens bey den Käufern hervorgebracht worden ist; die durch öffentliche oder Privat-Verhältnisse erschwerte oder beschränkte Geschäftsthätigkeit mehrer Verleger, um welcher willen manches vorzügliche Werk fast nur in ihrem nähern Kreise bekannt wird; die Unmöglichkeit, in Zeitschriften, auch wenn sie der Tonkunst allein gewidmet sind, und mit vieler Umsicht und aller Unparteylichkeit geleitet und abgefasst werden, auch nur auf alles Gute aufmerksam zu machen, aus jenen und andern Ursachen — und andere Gründe mehr, liessen ein solches Handbuch längst wünschen, zumal da frühere, gewissermassen ähnliche, theils sehr eingeschränkt, theils eben früher, mithin für unsre Zeit bey weitem nicht genügend sind: und wenn die, Rec. ganz unbekannten Herausgeber des gegenwärtigen, mit ihrem unverkennbaren Fleise dennoch, wie sie selbst eingestehen und bey eigenem Gebrauch ihres Buchs immer mehr finden werden, weder in Hinsicht auf *Vollständigkeit*, noch auf *Genauigkeit*, noch auf *Ordnung* und Klassification etwas durchaus Befriedigendes geliefert haben, so haben sie doch überhaupt und auch in diesen Hinsichten, vieles, recht vieles geleistet, das mit Dank anzunehmen, und mit Nutzen zu gebrauchen ist; das auch, weil sie jährliche Nachträge liefern wollen, nach und nach verbessert und so zu einem befriedigenden, sehr nützlichen Repertorium ausgebildet werden kann. Dies Letzte ist von ihnen um so mehr zu erwarten, da sie hier schon so vieles gethan, und da auch wol anzunehmen ist, sie werden durch Autoren, Verleger und unterrichtete Musikfreunde mit Bemerkungen zur Berichtigung, mit Notizen zur Vervollständigung etc. künftig noch mehr unterstützt werden, als es, nach der Vorrede, bisher geschehen ist.

Ein Werk dieser Art nun in allen seinen Theilen umständlich zu beurtheilen, verlangte, ausser dem Raum mehrer Bogen, auch eine Vereinigung eines ganzen Corps Recensenten, von denen jeder das Fach übernähme, das er gänzlich und von allen Seiten kennet. So wenig aber hier von der Redact., die für so vieles und vielerley zu sorgen hat, will sie ihrem Institut fernere Dauer erhalten, zu solch einem Büchlein über das Buch der Raum zugestanden werden kann; so wenig dürfte jenes Corps zu werben und zu vereinigen möglich seyn. Man hat sich daher darauf eingeschränkt, das Werk, mit seinen ohngefähr 20,000 Artikeln, zweyen Männern anzuvertrauen, welche ohne Zweifel die ausgebreitetste Kenntnis der musikal. Literatur in Deutschland besitzen, übrigens aber von einander ganz verschieden sind; und diese hat man um ihre Prüfung und ihr Urtheil gebeten. In dem, was oben über das Buch im Allgemeinen ausgesprochen worden, treffen ihre Urtheile zusammen: was wir über Einzelnes sogleich noch anführen werden, gehört theils dem Einen, theils dem Andern, und indem

Digitized by Google

es einander nicht widerspricht, bestätiget es sich vielmehr gegenseitig.

Die angeführten Unvollkommenheiten betreffend! Auf eigentliche *Vollständigkeit* machen die Herausgeber selbst nicht Anspruch: sie erklären dies ausdrücklich in der Vorrede, und dass sie das Werk ein Handbuch genannt haben, deutet ebenfalls darauf. Auch wäre eigentliche Vollständigkeit weder ausführbar, noch zu wünschen. Was sollte Einem der Titel jedes ephemeren Products, das von Haus aus den Tod in sich trägt oder wol gar nie gelebt hat, und vielleicht schon längst vermodert ist? und welche Reihe dickleibiger Bände würde eine solche Vollständigkeit erfordern; wie kostbar, wie unbehülflich würde sie, wie sehr ihr Gebrauch erschweret werden? Aber nichts sollte fehlen, was entweder von wahrem, bedeutendem Werth und Gehalt, oder was durch seine Gattung, seine Eigenthümlichkeit u. s. w., wenn auch nur auf einige Zeit, Aufsehen gemacht und Einfluss gehabt hat, oder was auch nur durch etwas Zufälliges, in der Zeit, im Verfasser u. s. w., in gewissem Grade historisch merkwürdig geworden ist. Und da werden die Verff. noch gar Vieles nachzutragen bekommen; wofür ihnen dann der unterrichtete Leser nicht wenige, hier aufgeführte Artikel, die nichts sind, als ein Tropfen mehr im vollen Eimer, gern erlassen würde. Am allerwenigsten aber sollten Hauptwerke vergessen seyn, bey denen sich alles dies vereinigt. Und gleichwol ist dies der Fall, und bey nicht wenigen. Um diese hart scheinende Beschuldigung nicht ganz ohne Beleg zu lassen, führen wir nur aus dem Abschnitt, *Kirchenmusik*, von vielen blos einige der bekanntesten Namen und Werke an. Bey C. P. E. *Bach* fehlen seine kunstreichen Litaneyen. Bey *Graun* fehlt dessen grosses *Te Deum laudamus* auf den hubertsburger Frieden, in Partitur gedruckt. Bey *Händel* fehlen nicht nur von allen in Deutschland nachgedruckten Werken die englischen Originalausgaben, was zu entschuldigen wäre, da jene bey uns freylich leichter zu haben sind, als diese; sondern alle die zahlreichen Werke, von denen nur englische, nicht deutsche Ausgaben vorhanden, sind gar nicht genannt. Bey *Hiller* fehlt sein, in Partitur gedruckter Psalm, eben seine vorzüglichste Arbeit im Kirchenstyl; seine treffliche Motette: Alles Fleisch ist wie Gras — beym Tode der verwittw. Kurfürstin zu Sachsen geschrieben; auch seiner zahlreichen Sammlungen von Motetten anderer Componisten ist nicht gedacht. Bey *Himmel* ist zwar das Vater-Unser angeführt, nicht aber die weit bessere Cantate auf den Tod König Friedr. Wilhelms, nach Herklots, in Partitur gestochen. Bey *Pergolesi* fehlt Hillers Klavierauszug des *Stabat mater*, welcher wenigstens um der deutschen Uebersetzung von Klopstock, die hier zuerst bekannt gemacht wurde, anzuführen gewesen wäre. *Reichardts* ist unter den Kirchencomponisten gar nicht gedacht, und folglich sein Psalm, nach Mendelsohns Uebersetzung, seine Ode auf die Genesung des Königs, nach Klopstock, seine Trauercantate auf den Tod König Friedrichs II., nicht erwähnt. *Rosetti* fehlt ebenfalls gänzlich unter den Kirchencomponisten, mithin auch sein Oratorium, *Jesu Tod*, nach Zinkernagel, das in Partitur gestochen ist, und doch gewiss unter die bessern, wenn auch nicht die besten gehört. Bey J. A. P. *Schulz* fehlt das Oratorium, *Maria* und *Johannes*, in Partitur gedruckt, und die treffliche Hymne, mit Voss's Text, desgleichen. *Wolf* ist gar nicht angeführt, und so auch seine schöne, in Partitur gedruckte Ostercantate, mit Herders trefflichem Text, nicht. Und dergl. m.

Was die *Genauigkeit* der Angaben betrifft, so ist von dem, was hier geliefert worden, noch mehr, als dort, zu rühmen, und konnte dies wol nur durch jahrelanges Bemühen, wie man dies öfter bey Liebhabern eigner Art, als bey Künstlern, Autoren und Kunsthändlern findet, zu Stande gebracht werden. Gleichwol ist auch da noch vieles zu verbessern. So sollte z. B. — wie schwierig das auch seyn mag, besonders da sich die Verleger meistens hüten werden, die dazu nöthigen Nachweisungen zu geben, die doch oftmals sie allein geben können — es sollte, wo die Originalausgabe eines Werkes irgend auszumitteln, diese vor allen angegeben seyn. Ferner sollte jedes Werk, wie es ursprünglich geschrieben, von allen Umgestaltungen (durch Arrangiren u. dgl.) genau gesondert, keine solche Umgestaltung aber ohne die Bemerkung, es sey eine, angeführt seyn. Es ist, wir wiederholen es, in beydem hier viel gethan: aber es ist auch noch vieles zu thun übrig. — Wo von musikal. Werken eine öffentliche Recension erschienen ist, und man sich daran erinnerte, da ist diese in einer Note angeführt und nachgewiesen worden. Das ist denn

Digitized by Google

sehr zu rühmen. (Besonders ist hierbey, wie recht und billig, diese musikal. Zeitung benutzt worden.) Aber es wird noch gar manche, selbst in diesen Blättern gelieferte Recension vermisst; und was von offenbar unterrichteten Theilnehmern über musikal. Werke geurtheilt worden, ohne den Titel, Recension, (oder kurze Anzeige,) z. B. in den ausgezeichneten Uebersichten der Aufführungen an diesem oder jenem Orte — das ist unberührt geblieben; mit Unrecht, glauben wir, besonders wo nicht, ausser solchen Notizen, auch noch eine eigentliche Recension nachgewiesen werden konnte. Endlich so würde es auch den Lesern, und vornämlich den etwanigen Käufern, sehr willkommen und nützlich gewesen seyn, wenn die Herausg., bey Anführung der Recensionen, etwa wie Ersch in seinen Repertorien, gewisse Zeichen angewendet hätten, die, was die Beurtheilung und Aufnahme eines Werkes betrifft, für den ersten Anlauf genügten, das Urtheil zu bestimmen. Es hätten dabey schon vier Zeichen ausgereicht: eines für ganz gut, eines für mehr gut, als schlecht, eines für mehr schlecht, als gut, und eines für schlecht.

Und zuletzt die *Ordnung*, die Klassification der Artikel! Die hier gewählte, welche das Inhaltsverzeichnis übersehen lässt, und zunächst auf die Zahl der Instrumente gerichtet ist, hat ihr Gutes, aber auch ihr Nichtgutes: sie lässt, bis auf weitere Bekanntschaft, über manches Wesentliche in Zweifel; trennt nicht überall scharf genug, was zu trennen war u. s. w., wenn man auch noch nicht darauf dringen will, dass sie denn doch von etwas mehr Zufälligem, als Wesentlichem hergenommen, und selbst nicht durchgängig consequent durchgeführt ist. Indem wir aber eine andere Klassification vorzuschlagen uns bemüheten, welche von diesen Mängeln frey wäre, ohne andere herbeyzuführen: so fanden wir erst, aus eigener Anwendung und genauer Prüfung einer jeden, dass es wol keine, in jeder Hinsicht befriedigende gebe, und, da die Hindernisse aus der Sache selbst hervorgehen, auch wol keine geben könne. Jedoch, da die musikal. Literatur nicht wie die, jedes andern Fachs, viele anonyme Werke hat: so wäre vielleicht die allereinfachste, allergemeinste Ordnung der Artikel, nach den Namen der Verff., alphabetisch, noch die beste; vorausgesetzt, es würde dem Buche ein, nach den Gattungen, oder, wie hier, nach den Ausführungsmitteln geordnetes Verzeichnis, das zurückwiese, angehangen. Freylich würde dieser Anhang schon selbst wieder weitläufig werden! Dann würde es vielleicht besser, und für die Herausgeber ohnehin bequemer, die Sache umzukehren, und der hier gewählten Anordnung ein zurückweisendes Namenregister anzuhängen, welches ohne alle Schwierigkeit in einem der Nachträge geliefert werden könnte. Nachzubessern in dem hier Gelieferten möchte zunächst seyn, dass die willkührliche Begleitung von der wesentlichen überall geschieden, oder vielmehr jene überall bemerkt würde.

Wir glaubten zunächst anführen zu müssen, was, nicht sowol nach einem Ideal solch eines Werks — denn wer vermöchte diesem auch nur nahe zu kommen! — als vielmehr nach den nun einmal bestehenden Verhältnissen in Zukunft zu verbessern seyn möchte; darüber ist aber das viele Gute, das geliefert worden, weder von uns selbst übersehen worden, noch wünschen wir, dass es von Andern übersehen werde. Und darum wiederholen wir hier nochmals, dass desselben nicht wenig, und es zu liefern, gewiss schwierig und sehr mühevoll gewesen sey.

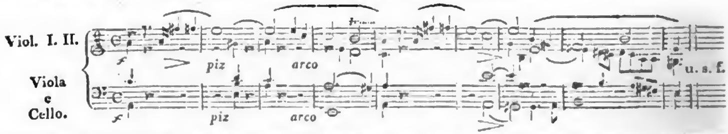
Auf das Aeussere des Werks ist viel Fleis und Sorgfalt gewendet. Der Druck ist so eng, als möglich, eingerichtet, und doch gut, und auch, so weit wir ihn vergleichen gekonnt, correct. Die Abkürzungen, um Raum zu sparen, sind passend und deutlich. Das Papier (vorausgesetzt, es ist überall, wie zu den Exemplaren der Recensenten) anständig, und, wie das bey Büchern, die oft nachgeschlagen werden, vorzüglich nöthig ist, auch haltbar. Der Preis, nach Verhältniss, nicht zu hoch. Und so bleibt uns nur noch der Wunsch, dass das Publicum das Unternehmen begünstige, dadurch die Herausgeber in den Stand setze, die versprochenen Nachträge zu liefern, und dass in diesen Verbesserungen gemacht werden, wie sie hier gewünscht sind, und wie deren sich den Herausgebern, bey eigenem, längerm Gebrauch ihres Buchs, vielleicht noch mehrere bemerklich machen werden.

Digitized by Google

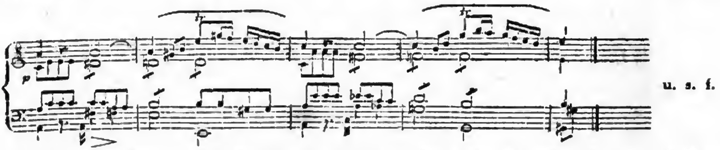
Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle; comp. — — par F. E. Fesca. Oeuv. 3. à Vienne, chez Pierre Mechetti.

Hr. Fesca hat seinen Ruf, als ausübender Tonkünstler, und als sehr geschmackvoller und kenntnisreicher Tonsetzer, bereits zu ehrenvoll begründet, als dass nicht dieses neue Product seines schönen Talents eine äusserst erfreuliche Erscheinung für jene Kunstfreunde seyn sollte, welche nicht blos nach vorübergehendem angenehmen Eindruck haschen, sondern sich nach einem wahren und bleibenden Genuss sehnen. Werke dieser Art, die mit Phantasie und Gefühl entworfen, mit Einsicht und Besonnenheit, mit Geschmack und gereifter Kunsterfahrung ausgearbeitet sind, bereiten sich stets ein achtbares Publicum, und sichern ihrem Urheber nicht nur bey diesem, sondern auch bey der Nachwelt, ein ehrenvolles Angedenken.

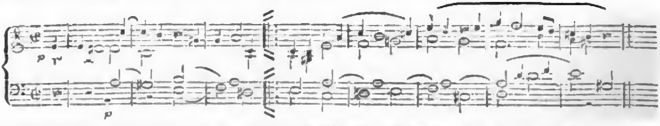
Das erste Quartett beginnt mit einem *Allegro*, A moll, C-Tact, in welchem folgendes Hauptthema vorherrscht:



Bald darauf ergreift der Bass, zu fremden Harmonien der Oberstimmen, dieses interessante Motiv:



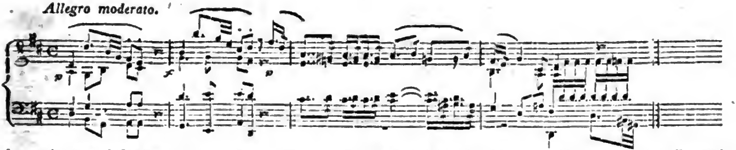
welches edel und würdevoll von den übrigen Stimmen durchgeführt wird. Nachdem im 2ten Theile der Componist auf eine originelle Weise in verschiedene Tonarten ausgebeugt hat, wendet er sich in A dur, und beschliesst darin, unverrückt sein Ziel verfolgend. — Das *Andante con moto*, E dur, alla breve, ist ein recht gemüthlicher, ansprechender Satz, von welchem wir gern Einiges mittheilten, müssten wir nicht den Raum schonen. Auch stehet derselbe eben hier, im Verhältnis zum vorhergehenden und nachfolgenden, so wie zum Ganzen überhaupt, gar sehr an seiner Stelle, so dass er, wie das seyn soll, in gleichem Maase für dies und sich selbst günstig wirkt. — Auf eine recht humoristische Menuet folgt das Finale, *Allegro molto, alla breve, A moll* (der Schluss desselben in *dur*).



in welchem die Modulation zum 2ten Theil nach Es dur, wirklich frappant ist.

Das zweyte Quartett, D dur, ist nicht minder gehaltvoll, und vorzüglich für die erste Violin brillant geschrieben. Der erste Satz, *Allegro moderato*, C-Tact.

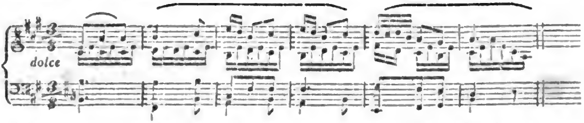
Allegro moderato.



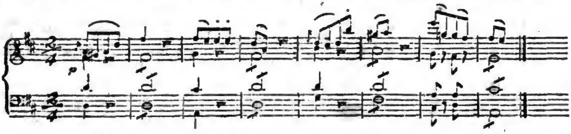
ist mit mannigfaltigen Figuren reich ausgestattet, und kunstvoll gearbeitet, verlangt aber, um nicht undeutlich zu werden, äusserst präcisen, saubern Vortrag und auch ein sehr gemäsigtes Tempo.

An das launige *Scherzando* (*D dur*, *Trio D moll*) schliesst sich ein heiteres, naives *Andante*, *A dur*, $\frac{3}{8}$ (Mittelsatz A moll).

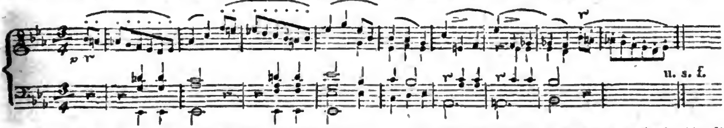
Andante con moto.



Den Schluss des Ganzen macht ein lebhaftes, frisches, lebenslustiges *Presto*, D dur $\frac{2}{4}$, welches, gleich einem lebendigen Quell, unaufhaltsam fortsprudelt, immer anders und immer dasselbe:



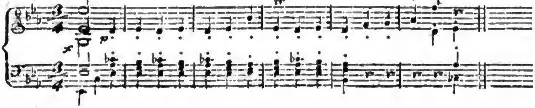
Nro. 3, in Es dur, hat, nach des Rec. Ansichten, den meisten Werth. Der erste Satz, *Allegro*:



zeichnet sich durch sehr bestimmt gezeichneten Plan, schöne Haltung, durch eine treffliche kanonische Stimmenführung, und überhaupt durch eine gewisse Solidität des Geschmacks und der Ausarbeitung sehr vortheilhaft aus.

In dem lieblichen und zarten *Adagio* (As $\frac{3}{4}$) erquickt der sanfte enharmonische Uebergang nach H dur, wie ein milder Sonnenblick. Das neckische *Scherzando*:

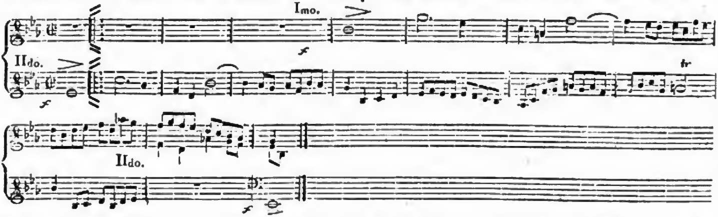
Presto.



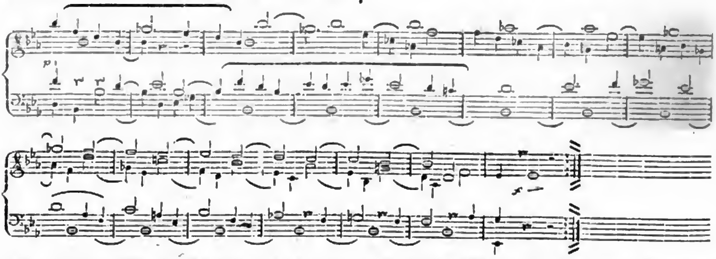
u. s. f.

Digitized by Google

erzwingt mit seinem Muthwillen und schelmischem Gaukeln ein unwillkührliches Lächeln; die Krone aber gebührt vor allem dem meisterhaft gearbeiteten *Finale* (*Allegro molto, Es dur, alla breve,*) in welchem 2te, 1ste Violin, Violoncello und Viola mit nachstehendem Fugenthema eintreten:



welches in allen Stimmen regelmässig durchgeführt, und im zweyten Theile durch originelle Wendungen und fremdartige Modulationen gewürzt wird. Die Rückkehr zur Wiederholung geschieht durch folgenden Orgelpunkt:



nach welchem sich die Hauptideen zusammendrängen, und das Ganze rasch und feurig zum Schlusse forteilt.

Der hochachtungwerthe Componist hat sich durch die Herausgabe dieses gediegenen Werks neue Ansprüche auf den Dank aller Kunstfreunde erworben, und gewiss auch in ihnen, wie in uns, den Wunsch erweckt, öfter auf ähnliche Weise durch Früchte seines schönen Talents, seines Geschmacks und seiner Kunst erfreut zu werden. — Der Stich ist deutlich, rein, und auch correct.

Nachrichten.

Basel. So wenig auch, theils in artistischer, theils in literar. Hinsicht überhaupt, von Basel in öffentlichen Blättern die Rede ist: Kunst und Wissenschaft werden doch auch hier mit sorgsamer Hand bearbeitet und in geräuschloser Stille gepflegt. Wen das Geschick in die ehrwürdigen Gemäuer dieser alten, merkwürdigen Stadt, in die heitern, freundlichen, wohlwollenden Cirkel ihrer Einwohner geführt, wird es mit Freude erkennen, dass er hier einen Kreis von Männern und Frauen begrüsst, in welchen der Sinn des Schicklichen, Zarten und Edeln wohnt; dass er sich namentlich von Männern umgeben sieht, welche auf ihrer wissenschaftlichen Bahn die rühmlichsten Lorbeern gebrochen, welche durch die lebendige Schule des Lebens, durch das Praktische, durch die vielseitigsten Lebens- und Standesverhältnisse, Herz und Geist in immer rüstiger Kraft-

übung gebildet haben. Gern zeichnet man wahres Talent aus, und Jeden, ohne Rücksicht auf Stand, Geburt und Vermögen, welchen der Strom eines grossen Genius ergriff.

Vorzüglich auch die *Tonkunst* findet ihre Beschützer und ist keineswegs nur ein Stiefkind des Luxus, dem treue Pflegeältern fehlen, oder dem man nur etwas reiche, wenn Ueberfluss da ist, welches aber kärglich genährt werde, wenn dieser Ueberfluss andern Zwecken geopfert werden muss. Nicht nur in Particular-Cirkeln machen musikal. Kunstleistungen den schönsten Theil der geselligen Unterhaltung aus, sondern selbst in Zeitpunkten, welche den Künsten nicht gerade hold waren, that namentlich die *Direction des hiesigen Liebhaberconcerts* ihr Möglichstes, um dasselbe zu heben und erwarb sich dadurch um so mehr den Dank des kunstliebenden Publicums, da dies die damit verbundnen Aufopferungen zu erkennen und zu schätzen weiss.

Wir danken beym Schlusse der diesjährigen Concerte nicht weniger dem hiesigen, rühmlich bekannten Musikdirector, Hrn. Dollmann, welcher mit inniger Vorliebe für seine Kunst einen eben so grossen Kunstfleis, sehr geschmackvolle Behandlung seines Instruments (der Violine) und grosse Urbanität im schönen Einklang vereint. Er legte auch in dem Cyklus der diesjährigen Concerte sprechende Beweise der Reife seiner musikal. Kenntnis vor und erhöhte dadurch an jedem Abende den Genuss. Wie oft gewährte eine einzige, von ihm treffend vorgetragene Stelle, welche uns, wie ein runder, voller Kern gereift entgegen fiel, die schönste Befriedigung. Wahrhaft entzückt hat er uns durch die Deutlichkeit, Zartheit und Leichtigkeit in perlirten Läufern, durch die reinsten Doppelgriffe, durch seine Uebergänge vom stärksten Fortissimo bis zum kaum hörbaren Pianissimo, und durch die mit der grössten Vollkommenheit ausgeführten *Coups d'hazard.* — Unter den Klavierspielerinnen, welchen wir Erwähnung schuldig sind, veranlassen — von Fr. Vischer-Passavant werden wir sogleich besonders sprechen — die Jungfrauen, L. Burkhardt, R. Bischoff und G. Forcardt, zu schönen Hoffnungen, wenn sie den mit Glück und Gunst betretnen Weg zu ihrer Vervollkommnung immer mit Eifer und bescheiden fortwandeln. Was namentlich Jungf. L. Burkhard betrifft, so beherrscht sie das Pianoforte mit vieler Umsicht und Kraft; ihr Vortrag ist deutlich und schön getragen, ihre Fertigkeit sehr bedeutend, und wir dürfen bey ihrer ausgezeichneten Vorliebe für Musik in ihr eine recht brave Künstlerin freudig voraussehen. Nur falle theils ihre eigne, theils die Wahl ihrer beyden musikal. Freundinnen, immer auf Compositionen, welche durch tiefes Gefühl und Wahrheit des Ausdrucks, durch einfachen, rührenden Gesang, durch Ideenfülle in feurigen, wie in sanften Stellen, *doch* den Sieg über seelenlose Künsteley behaupten, wodurch weder Compositeur, noch Spieler den wahren Musikkenner täuschen können, so brillant das Ding auch oft aussieht. — Zartheit und Schärfe des Geistes, um sich in die Begeisterung des Compositeurs hinein zu denken, wir dürfen wol sagen, hinein zu f ü h l e n, ist vielleicht nur sehr wenigen guten Köpfen verliehen, und noch Wenigere können die Werke der g r ö s t e n Natur erreichen. Musik nach ihrer höchsten Bedingung ist daher eine der schwersten Aufgaben. Aber zu welchem Enthusiasmus entflammt dann auch den Zuhörer das Spiel einer Künstlerin oder eines Künstlers, wie das von Fr. Vischer-Passavant oder des Hrn. Bernoulli-Paravicini, welche die Idee ihres Meisters vollkommen studirt zu haben, in der Kunst des Ausdrucks auf das herrlichste beweisen und das Denkende in sich so sinnig mit dem Werke des Compositeurs vereinen, dass sie ihn gänzlich auf sich überzutragen wissen. — Von fremden Künstlern haben wir vorerst zu erwähnen: Dem. Janitsch, Hofsängerin von Darmstadt. Sie wurde als Concertsängerin in dem verflossnen Halbjahr in Basel heimisch, und gab in diesem Institute, so wie in musikal. Familienkreisen, manchen Beweis ihres Talents und ihres Fleises. Sie besitzt eine sehr gefällige, sonore und starke Stimme; sie intonirt meist richtig; es ist ihr natürliche Geschmeidigkeit eigen, vorzüglich in der chromatischen Tonleiter abwärts; sie trägt eine Bravourarie mit festem Tone, Genauigkeit und Kraft vor. Oft weiss sie in ihren Cadenzen sehr gut gestellte Imitationssätze anzubringen. Ihre Stimme reicht von und zugleich fehlte es ihr nicht an gutem Willen, uns, bey verdientem Beyfalle, mit sehr schwierigen Gesangstücken von Cimarosa, Beethoven, Mozart, Pär etc. angenehm

Digitized by Google

zu unterhalten. Aber denken wir z. B. an eine Häser, Pär etc. zurück: wie wirkte dort das *Zureichende!* Bey prachtvollen Coloraturen fehlte nie die nöthige Geläufigkeit und Rundung in den einzelnen Passagen; bey ihrem Gesange durfte sich der Zuhörer nie in der weiten Peripherie der *Unzulänglichkeit* abjagen; nie vermissten wir Modulation und ein *Chiaroscuro*, welches ein guter Gesangunterricht lehrt. Wie so jugendlich frisch ihre Stimme, wie gefühlvoll ihr Vortrag, wie ergreifend der Ausdruck für jedes Wort, wie richtig der Accent! Dem. Janitsch wird in jeder Stadt als Concertsängerin gewiss nicht ungern gehört werden: will sie aber ihren Vortrag in der That reizend machen, so empfehlen wir ihr mehr Sinnigkeit, Studium und Zartheit, deutliche Aussprache, Declamation im Gesange, und einen Ausdruck, der, vom Herzen kommend, zum Herzen geht. Sie steht übrigens im eigentlichen Bravoursingen höher, als im Vortrage von Canzonetten, Romanzen und zarten Liedern, zu welchen ihr sehr liebliches Organ durch kein geschicktes, unmerkliches Verschmelzen der Bruststimme mit dem Falsett gehoben ist, so wie wir ihr rathen, zwischen *crescendo* und *decrescendo* gewissenhafter zu unterscheiden. Ihr Werth als darstellende Künstlerin ist geradezu keiner; in ihrem Spiele auch nicht die mindeste Theaterroutine, keine Kenntnis dramatischer Momente, kein Auffassen ihres Charakters, keine Nuanzirung der Situationen, keine Action, (geschweige lebhafte, freye,) während des Vortrags der Gesänge keine Mimik, und welche Verlegenheit um ihre Hände! So erschien sie uns als Konstanze, nicht anders in der *Teufelsmühle*. Der Schauspieler muss sich nie selbst spielen und sich nicht blos glücklich preisen im Besitze von schönen Kleidern, oder nur dem Rohen darstellen, welcher schon zufrieden ist, wenn er nur etwas vorgehen sieht. Im Theater giebt es auch *Gebildete*, welche *empfinden* wollen, und *Ausgebildete*, welchen zugleich *Nachdenken* angenehm ist. —

Doch wir kehren zu unserm Thema zurück, zu den durchreisenden Künstlern. Hr. Spohr und seine Gattin, Duranowsky, Fladt, Kreuzer der Jüngere, waren die Unvergesslichen, denen wir Beweise hoher Vollendung danken. Gern ladet sie gewiss jeder Kunstfreund mit Geist und Herz für künftigen Winter zu freundlicher Wiederkehr ein.

Das *Orchester* des hiesigen Liebhaberconcerts spielt mit Präcision, Genauigkeit und Liebe, oft auch mit Geist und Geschmack. Dass aber der *sprechlustige* Theil des Publicums während der Symphonien oder Ouvertüren fast regelmässig eine ziemlich laute Conversation unter sich begann und dabey natürlich eine sehr zahlreiche Protection vom schönen Geschlechte genoss, so dass Viele es ganz allerliebst gefunden hätten, gleich beym Eintritte in den, übrigens gar nicht akustisch gebauten Saal ein artiges Liedchen u. dgl. zu hören: das ist um so weniger zu rühmen. Man fragte einst irgendwo eine Dame, was ihr im Concerte am besten gefalle? Die Pause! antwortete sie naiv genug. Nun, so lasse man sich diese und ihre Interessen angelegen seyn, verlege aber wenigstens diese nicht in die Zeit der Musik! —

Kurze Anzeige.

XXIV leichte Orgelstücke, comp. von Dröbs, Organ. an d. Peterskirche in Leipzig. Op. 10. Bonn u. Cöln, b. Simrock. (Pr. 2 Fr. 50 C.)

Die Gedanken an sich sind zwar, fast ohne Ausnahme, nur sehr gewöhnliche, und grossentheils musikal. Gemeinplätze: aber doch orgel-, und meist auch kirchenmässig, in mehr oder weniger strenger, contrapunktischer Schreibart behandelt; und so können diese Stücke denen zur Anwendung empfohlen werden, denen es an Stoff und Form gebricht, und zur Nachachtung auch denen, welchen jener nicht, wol aber diese abgeht. Das Pedal steht in gutem Verhältnis zum Manual. Auszuführen sind mehre Stücke sehr leicht, manche aber schon ein wenig schwieriger; auch das ist zu billigen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 2ten July. №. 27. 1817.

Lectüre für Musiker und Freunde der Tonkunst.

Die Mittel, welche dem Musiker zum Nachdenken über seine Kunst und die mit ihr verwandten Gegenstände zu erwecken pflegen, sind, ausser der praktischen Kunstübung, die ja bey den meisten zur *mechanischen* wird, so beschränkt und dürftig, dass es grossen Dank verdient, dieselben zu vermehren; und man müsste geradezu beweisen, dass dem Künstler das Nachdenken über seine Kunst unnützt oder schädlich sey, und somit Schillers treffliches Wort erst widerlegen:

> Den schlechten Mann muss man verachten,
> der nicht bedacht, was er vollbringt —

wenn man das Verdienst derer schmälern wollte, welche zur Bildung der Tonkünstler ernstlich gewirkt haben.

Am Tage liegt es, und ich darf dies niederschreiben, ohne der mir befreundeten Redaction dieses Blattes eine unwürdige Schmeicheley zu sagen, — dass sich letzteres hierin in neuerer Zeit das grösste Verdienst erworben hat: denn Musiker, welche aller sonstigen Lectüre entbehrten, haben dasselbe Blatt gelesen, und, wie man hoffen darf, nicht blos an den geschichtlichen Berichten desselben oder an den Beurtheilungen ihrer eignen Werke lebhaften Antheil genommen. Dass bey dem Umfang unserer Literatur ausserdem so wenig Bedeutendes über Gegenstände der Tonkunst gesprochen wird, wenn dieselben nicht, wie die Oper, in Verbindung mit der Poesie oder in beurtheilenden Berichten öffentlicher Aufführungen berührt werden: davon scheint mir der Hauptgrund darin zu liegen, dass das tiefe Umfassen jener Kunst, welches dem wahren Musiker eignet, mit der klaren Ansicht und einer geistvollen Darstellung derselben weit seltner, als bey andern Künsten in Verbindung tritt. Eine fortlaufende, abhandelnde Darstellung der *ganzen* Tonkunst (Aesthetik der Tonkunst) soll daher immer noch gegeben werden, und ihre Stelle vertreten bis jetzt nur nothdürftig einestheils die Skitzen, welche in den Handbüchern der Aesthetik, als Anwendung der allgemeinen ästhetischen Principien in dem angewandten Theile jener Wissenschaft, oder in der s. g. Theorie der schönen Künste, von der ästhetischen Theorie der Tonkunst aufgestellt worden sind, u. die jetzt immer seltneren Bücher, welche besonders von der Tonkunst handeln, (wie Schubarts *Beyträge zu einer Aesthetik der Tonkunst*); anderntheils die technischen Theorien der Tonkunst, d. i. die Theorien der Harmonie, Tonsetzkunst, des Gesanges, der Instrumente etc., welche sich den ästhetischen Ansichten bald mehr, bald weniger anschliessen; ferner die — selten zusammenhängenden und in *einer* Ansicht verfassten musikal. Artikel der allgemeinen *encyklopädischen* oder *ästhetischen* Wörterbücher (z. B. von Sulzer, Heydenreich, Gruber, des neuen Conversationslexikons) und der musikal. Wörterbücher, von Koch und Wolf; endlich die selbstständigen Abhandlungen, welche über einzelne Gegenstände der Tonkunst in diesen und wenigen andern Blättern erschienen sind.

Letztere werden den Musikern am *meisten bekannt*. Dahingegen gehen die — oft sehr geistreichen Andeutungen über Tonkunst und über das Leben der Tonkünstler, welche in darstellenden, poetischen Werken, oder in eignen Fragmenten, in der grossen Masse erscheinender Bücher zerstreut sind, den Musikern grösstentheils verloren, da diese theils nicht zu suchen, theils nicht zu finden vermögen. Gesetzt aber auch, die Ausbeute des Gefundenen selbst wäre nicht so bedeutend, als sich von einer Literatur, wie die deutsche, erwarten lässt: so würde doch die Wirkung

Digitized by Google

eines verständigen Lesens vortheilhaft genug seyn, welche wir in die Anregung des Nachdenkens und die Befestigung eigener Ansichten setzen. Und deshalb meynt Unterzeichneter nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn er jetzt und künftig auf Einiges aufmerksam machen wird, was in näherer Beziehung auf die Tonkunst in verschiedenen Erzeugnissen unserer neuesten Literatur vorkommt. Er beabsichtigt hierbey keine Vollständigkeit, sondern beschränkt sich nur auf das Bedeutendste, was ihm seit dem Schlusse des vorigen Jahres unter die Hände gekommen ist.

Und hier findet er zuerst zu nennen:

I) *Neue Erzählungen* von Friedrich Rochlitz. In zwey Bänden. Leipzig und Züllichau, b. Darnmann. 1816. 8.

Zwar werden einigen unserer Leser mehre der unter diesen *Erzählungen* enthaltenen Stücke (der Titel schliesst mit Unrecht Einiges aus, was in dem Buche enthalten ist,) vielleicht schon längst bekannt seyn, die der Verf. hier verbessert mitgetheilt hat; vielleicht erinnern sie sich noch, Einiges, was hieher gehört, in dieser Zeitung selbst gelesen zu haben: aber was verdiente hier wol eher genannt zu werden, als der Name dessen, der um die Leser dieser Blätter so grosses Verdienst hat; und worauf dürften wir eher und mit dankbarem Lobe aufmerksam machen, als auf das, was uns der Verf. dieser Sammlung hier erneuert dargeboten hat?

Ich überlasse es andern Blättern, die einzelnen, hieher nicht gehörigen Stücke ausführlich zu würdigen: aber das darf ich nicht übergehen, dass eine hohe Gabe und besondere Fähigkeit, die *edleren* Momente einer ruhigen Wirklichkeit im Bilde herauszuheben, so wie der milde, tröstende Abdruck eines wohlwollenden Charakters, den Leser aus denselben vorzüglich anspricht. Die Erzählung, *Lucie*, ein einfaches Gemälde edlerer Wirklichkeit, die lebhaftes Interesse erweckenden *Erinnerungen*, im ersten Bande, und im zweyten, die treffliche Schilderung des *Joachim Sandrart*, bestätigen dies vollkommen. So auch die hieher vorzüglich gehörenden Stücke; nämlich 1) *Abraham Blechschmidt*, in der Form eines Schreibens an die Redaction der musikal. Zeitung verfasst, womit der *erste*, und 2) die *musikalische Reise*, womit der *zweyte* Band dieser Sammlung eröffnet wird. Ueber beyde erlaube ich mir daher Folgendes hinzuzufügen.

Abraham Blechschmidt ist die rührende Selbstschilderung eines, in gutmüthiger Beschränktheit sein mühsames Tagewerk treibenden Instrumententrägers. Solche Bilder von Genügsamkeit und inniger Zufriedenheit, die auf dem Bewusstseyn treuer Pflichterfüllung ruht, sind heutzutage selten geworden, und es dünkt mich diese Schilderung wie ein Gemälde aus der Zeit unserer lieben Vorfahren, auf welchem dargestellt wird ein demüthig betender, einfältiger Mann, dem des Heilands Gestalt aus den Wolken zuruft: Ey du frommer und getreuer Knecht, du bist über wenig getreu gewesen, ich will dich über viel setzen; gehe ein zu deines Herrn Freude. So wirkt auch der Schluss dieser, gleichsam im Tone eines Testaments abgefassten Schilderung. Sehr angemessen ist die Form eines Schreibens gewählt, denn so konnte die Schilderung ganz *rein*, und frey von fremder Zuthat bleiben; und so ist es bis auf den kleinsten Zug — *den* vielleicht ausgenommen, dass dieses Schreiben an die *Redaction der musikalischen Zeitung* gerichtet ist, „um es *in diese* zu rücken" — ein Umstand, der bey den Calamitäten (No. V des ersten Bandes) wieder vorkommt, und dort ganz am rechten Orte war, hier aber doch an die Abhängigkeit der Schilderung von ihrem Verf. erinnert, der selbst von ihr wol sagen durfte: „sein Plätzchen in der Zeitung verdient der alte Blechschmidt," ohne ruhmredig zu seyn, wie es jedermann *mit ihm* sagen wird. — Weshalb aber *hier* auf dieses Stück aufmerksam gemacht, und es der Lesung der *Musiker* empfohlen wird? — Hauptsächlich darum, damit der Musiker, und namentlich der Virtuos — denn wer ist leicht übermüthiger, als dieser? — von dem Beyspiel solcher Liebenswürdigkeit angezogen, den redlichen Lasttragenden, der sein ihm aufgetragenes Tagewerk pflichtgetreu verrichtet, und den geringsten Mann, der, mit kleiner Gabe, aber mit grossem *Ernste* zur *Ausübung seiner Kunst* den unentbehrlichen Theil beyträgt, auch mit Liebe würdige, und ihm mit Sanftmuth begegne. Und darauf kann nicht genug aufmerksam gemacht werden. —

Dasselbe Thema hat der Verf. auf andere Weise behandelt in der „musikalischen Reise von Grossmiezchen nach Lämmel"; (2r Bd. No. I), welche, (was dieser Titel nicht ankündigt) eine,

Digitized by Google

mit sanftem Humor, dem etwas Hypochondrie recht wohl ansteht, und mit zarter, gutmüthiger Theilnahme und reger Beobachtungsgabe angestellte Wanderung eines Musikfreundes im kleinen Bezirke treffend schildert. Man wird sie mit grossem Vergnügen lesen, und doch vielleicht auch hier gestehen, dass die Absicht, sie drucken zu lassen, (S. 5) nicht ganz in die Charakteristik des Schildernden passte. Die erste Beobachtung, die wir hier der nähern Aufmerksamkeit für werth halten, ist die auf den *ersten*, *rohen Gebrauch der Töne:* — sie sind auf der ersten Stufe menschlicher Entwickelung *Ausdruck* des *Eindrucks*, den die *mächtige Aussenwelt* auf den *erregbaren Menschen* macht; ein Ausdruck, der bald productiv, bald nachahmend sich zu Tage legt, gemäss dem Geschlecht und andern Verhältnissen. So glaube ich wenigstens den *Sinn* des würdigen Verfassers richtig verstanden zu haben. Aber genau erwogen, wie viel enthält dieser Gedanke! Man möchte sagen: den Grund aller Tonkunst! Und wie leicht hat ihn der Erzähler durch die unbedeutend scheinende Veranlassung — die Wahrnehmung des singenden Bauernknabens („Schnauzmanns Gottlieb") in uns erweckt; ja, das gelehrte Citat mit dem kleinen polemischen Federstrich thut der Anspruchlosigkeit fast Eintrag, mit welcher er herbeygeführt ist. Hat Gottlieb uns „auf den *melodischen* Theil der Tonkunst geleitet, so zieht uns das Spiel der Nonne," welches dem Wandernden aufstösst, „sehr natürlich in den harmonischen" (S. 8-9), und lehrt uns mit Ernst und Scherz die Verhältnisse, auf welche die Kunst baut, in der Natur wiederfinden. Den Gevatter Schulmeister aber, der seine einzige Lebensfreude darein setzt, in seinen seltnen Freystunden an Zwischenspielen und Choräien zu einem neuen Choralbuch zu arbeiten, und deren 37 schon fertig hat: wie lehrreich stellt er uns die *keusche Freude an der Kunst* vor Augen, die auf *beschränkter Kunststufe*, und hier vielleicht am allermeisten, anzutreffen ist! Ja, man weiss kaum, ob man mehr die lebendige Schilderung des redlichen „Weisshuhn," die nur mit einigen der gelungensten Charakteristiken Jean Pauls zu vergleichen seyn möchte, oder die wahrhaft liebenswürdige Gesinnung des Kenners bewundern soll, der zart schonend dem Alten sagt: Nur fleissig so fort, redlicher Gevatter; *etwas* kommt immer dabey heraus, das Freude und Nutzen gewährt, wem es auch sey. Doch darf ich kaum hinzufügen, wie arg man den Verf. missverstehen würde, wenn man daraus die Behauptung ziehen wollte, irgend ein *persönliches Wohlwollen* dürfe den *verpflichteten* Kritiker bewegen, *unwahr* zu seyn in der *Sache*, oder gar nur das *Kleine* zu *schonen*, wenn man das *Grössere* vornehm *verkleinert*.

Es erscheint darauf ein anderes Kunstsubject, eine musikalische Nomade, die mit der Flöte auf die leipziger Messe zieht, und ergötzlich ist die gesunde Naivetät und kecke Munterkeit, welche der Verf. mit der bedenklichen Schwerfälligkeit des wohlwollenden Hypochonders in einen angenehmen Gegensatz gebracht hat. Schade, dass sie nicht, wie die übrigen Personen, selbst die vorbeyziehenden Baschkiren, in näherer Beziehung auf ihre Kunst erscheint! Zum Schlusse darf nicht übergangen werden, was von der einfachen Nationalmusik jener von unserer Cultur entfernten Völker, mit dem Obigen und mit Rousseau's Ansichten zusammentreffend, gesagt wird, „sie spreche das Schönste und das Eindringlichste des Naturmenschen in drey Tönen (d. i. mit dem geringsten Aufwand der Tonmittel) aus. Wer wird nicht mit mir den Verf. zur Fortsetzung solcher Reisebemerkungen auffordern?

II.

Von einem Schriftsteller, den die musikalische Welt und vorzüglich die Leser dieser Zeitung, als Componisten und als Verf. manches geistreichen Aufsatzes in dem ersten und vierten Bande seiner *Phantasiestücke* kennen, dem Kammergerichtsrath *Hofmann* in Berlin, führe ich, aus seinen vor kurzem erschienenen *Nachtstücken* (1ster Thl. Berlin 1817. 8) die erzählende Skitze,

das Sanctus,

an. Wenn jener Verf. die keusche Freude an der Tonkunst mit zarter Schonung würdigt, so pflegt dagegen dieser seine Geissel über fade Kunstlieblehey und Missbrauch der Tonkunst in der conventionellen Welt, (oft vielleicht mit *Ueberschätzung* der Kunst selbst,) zu schwingen. So auch hier. Das herrliche Bild von dem buntgefärbten Schmetterling (S. 286 und f.,) der zwischen den Saiten des Doppelclavichords eingefangen, lustig auf- und niederflattert, und die Saiten bald leise berührt, bald von den Saiten schärfer verwundet

Digitized by Google

den bunten Blüthenstaub seiner Flügel verliert und lautlos in die dunkle Oeffnung des Resonanzbodens hinabsinkt, so wie die ganze Geschichte, welche dieses Gleichnis einleitet, mögen Virtuosinnen lesen und beherzigen. Denn wenn sie auch, nach ihrer gewohnten Denkweise, nicht geneigt seyn möchten, Bettina's *plötzliche Stimmlosigkeit* mit dem reisenden Enthusiasten für ein Uebel geistigen Ursprungs, oder für die Strafe zu halten, dass die Sängerin *während des Sanctus die Kirche* verlassen, um noch an einigen andern Orten ihr Talent zu produciren, noch auch überhaupt eine so fühlbare Strafe eines entweihten Talents fürchten, sondern vielmehr dem prosaischen Kapellmeister beystimmen werden, der das Uebel einem blos catarrhalischen Zufall zuschreibt: so sollte ihnen doch die Wahrheit des allegorischen *Sinnes*, welche das erzählte Factum enthält, nicht entgehen, dass die Musik durch Missbrauch, d. i. durch übermässigen, gedankenlosen, und blos mechanischen Verbrauch, so wie durch Schaustellung heuchlerischer Weltkünste und glänzender Seiltänzereyen, entheiligt und erniedrigt wird, was der reisende Enthusiast etwas zu allgemein ausspricht in der Frage: Ueberhaupt, ist es nicht ein wahres Unglück, dass die hochheilige Musik ein integrirender Theil unserer Conversation *) geworden ist? Die herrlichsten Talente werden herabgezogen in das gemeine, dürftige Leben etc.

Eine heilige Bestimmung der Musik, und (vielleicht dem Verf. unbewusst) den Ursprung wahrer Tonkunst aus Religion, zeigt noch sprechender das in die romantische Zeit gestellte Beyspiel der Saracenin, *Zulema*. Sie, deren Gesang anzuhören, „wie das siegende Schmettern der Nachtigall, die, die Fürstin des Hains, dem jauchzenden Volke gebietet," wird durch heiligen Gesang der Kirche zum Glauben entzündet, und es ist ihr vergönnt, das vom Herrn verliehene Talent einer wunderbaren Stimme zur Glorie der Religion zu erheben, auf welche sie getauft wird. Aber plötzlich wird sie von der Lockung einer irdischen Liebe auf den verlassnen Weg zurückgezogen, so dass sie, von dem Style des heiligen Gesangs abweichend, in jene tändelnden, mohrischen Liebeslieder unvermerkt verfällt, mit pfeifenden Tönen und heidnischprächtiger Weise den Chor der Nonnen durchschneidet, und, entrückt von Hichems (ihres maurischen Geliebten) lockenden Gesängen, alle Andacht im Innern ertödtend, den Chor während des Sanctus verlässt. Da wird das Wort Emanuelens (der Priorin) erfüllt: „Sünderin, die du den Dienst des Herrn entweihst, die du mit dem Munde sein Lob verkündest, und im Herzen weltliche Gedanken trägst, fliehe von hinnen; gebrochen ist die Kraft des Gesangs in dir, verstummt sind die wunderbaren Laute, die der Geist des Herrn in dir entzündet." Denn als sie bald darauf aus dem, von Hichem angezündeten Kloster zurück zu den Mauren flieht, ist „Ton und Gesang, wie angeweht vom giftigen Hauche des Samum, in ihrer Brust gestorben," bis sie bey der blutigen Erstürmung von Granada, mitten in den Flammen, voll Reu und Demuth das *Sanctus* wieder anstimmt, und dann, unter dem Gesang des *Benedictus*, mit den Mohren durch die Reihen der siegenden Spanier in die Cathedrale zieht, so dass alles Volk „unwillkürlich, als komme die Heilige vom Himmel gesendet, Heiliges zu verkünden den Gesegneten des Herrn, die Kniee beugt." Hier übt sie die heiligen Gebräuche mit inbrünstiger Andacht, und sinkt bey den letzten Lauten des *dona nobis pacem* der Königin entseelt in die Arme. Denn der tiefe Schmerz der Reue, gemischt mit der hohen Wonne der wiedergewonnenen Richtung auf das Heilige, mussten das dem Himmlischen geweihte Talent für die Erde vernichten. — Möchte also dem hochbegabten Künstler immer eine Stimme aus dem Innern zurufen, die *höchste Kraft*, die dir ein Gott verliehen, geht verloren, wenn der Künstler selbst sich in den Strudel irdischer Sinnenlust *verliert*.

Prof. A. Wendt.

---

*) Dass dies nämlich blos der geistlosen Conversation gilt, welche die Kunst blos als Zeitvertreib und Befriedigungsmittel der verderblichen Sucht zu glänzen, ansieht, ist unleugbar. Ja, gesetzt auch, die Kunst wird durch Conversation herabgezogen, was der wahre Künstler immer nur mit Wehmuth bemerken kann, so darf doch von der andern Seite auch geltend gemacht werden, dass die Kunst keinen entehrenden Dienst der Menschheit leistet, wenn sie die gewöhnliche und beschränkte Conversation in eine höhere Region emporzieht. d. Verf.

Digitized by Google

Miscellen.

Wir glauben den grossen Verdiensten eines Künstlers, dem wir, und alle, die sich seit etwa dreyssig Jahren für Musik ausgebildet, vieles, mittel- oder unmittelbar, bewusst oder unbewusst, zu verdanken haben — schuldig zu seyn, folgende Mittheilung eines, gleichfalls sehr achtungwürdigen Meisters öffentlich bekannt zu machen.

„Mit inniger und gewiss gerechtester Indignation lese ich in einem der, leider so zahlreichen, deutschen Unterhaltungsblätter, wie unser trefflicher Meister, Clementi, von dem pariser Correspondenten jenes Blatts bey Gelegenheit der Aufführung der noch ungedruckten clementischen Symphonien im Concert spirituel zu Paris, gemisshandelt worden ist. Es ist Ihnen, wie mir, und allen, die an Clementi theilnehmen, bekannt, dass er schon seit zwölf bis funfzehn Jahren die Summe seines Geistes und seiner tiefen Kunstkenntnisse, so wie die besten Stunden seiner Musse und die strengen Uebungen seines Fleisses, auf eine Folge von sechs grossen Symphonien — welche Gattung er, wie jeder Kenner, als den Gipfel der neuern Instrumentalmusik betrachtet — verwendet hat; dass er nur darum sie noch nicht bekannt gemacht, weil er noch immer daran bessert und feilt; und dass er eben mit ihnen, jetzt, in späten Lebensjahren, seinen hochgeachteten Namen in der musikal. Welt, nicht sowol anfrischen — denn das braucht er nicht, als vielmehr, ihn der Nachwelt übergeben und anempfehlen wollen. Ohne also auch die geringste Kenntnis davon zu haben, wie nun diese Werke wirklich ausgefallen seyn mögen, wird und doch kann Niemand von ihnen etwas Gemeines, Gewöhnliches und Oberflächliches erwarten, als wer in Unwissenheit und anmassender Frivolität alles kann; gelten nun aber die einstimmigen Urtheile der ausgezeichnetsten Künstler und Kunstkenner Londons, die mit diesen Symphonien bekannt sind, etwas — die einstimmigen Urtheile Viotti's, Cramers, Ries's, Dragonetti's, Wessely's, Kalkbrenners etc.: so gehören sie, in *jeder* Hinsicht, zu dem Vorzüglichsten, was in dieser Gattung seit Haydn und Mozart geliefert worden. Auch ich, der ich wenigstens die zweye kenne, die Clementi voriges Jahr in London im Concert der philharmonischen Gesellschaft aufführete, muss von diesen eben so urtheilen, und als Augen- und Ohrenzeuge hinzusetzen, dass sie einstimmigen Beyfall von allen anwesenden Kennern und Nichtkennern erhielten, und dass selbst die, welche sonst Clementi'n eben nicht wohlwollen, ihnen ihr grosses Verdienst nicht absprechen konnten. Wenn sie daher, wie der pariser Correspondent jenes Unterhaltungsblatts berichtet, dort kein Glück gemacht haben — was wol möglich: so können gar leicht, und müssen wol, ganz fremdartige Verhältnisse, es kann schon das viel mitgewirkt haben, dass Clementi *eben jetzt* jene Werke in Paris aufführete und daselbst als ein *Engländer* betrachtet wird; auf jeden Fall aber bleibt die Art, wie er im angeführten Briefe behandelt ist, empörend und hässlich. Welcher wahrhaft verdiente Künstler, Musiker oder andere — ja, man kann hinzusetzen: welcher verdiente Schriftsteller, und wer irgend sonst öffentlich zu wirken sich angelegen seyn lässt — soll sich denn ferner zu grossen Arbeiten und andern bedeutenden Leistungen hergeben, treibt ihn nicht Noth oder Eigennutz dazu, wenn solch ein übermüthiges, wegwerfendes, verhöhnendes Auftreten gegen ihn und seine Arbeiten, öffentlich, ohne irgend einen angegebenen Grund, ja ohne irgend eine nur einigermassen bedeutende Autorität, vielmehr allen Gründen und Autoritäten entgegen, einem jedweden erleichtert wird, der es sich selbst erlauben will? wird sich nicht lieber Einer nach dem Andern zurückziehen, um seinen schwererrungenen Ruf, sein würdig behauptetes Ansehen nicht noch bey Lebzeiten zu gefährden; und auch der persönlichen Kränkung überhoben zu bleiben? Oder denkt man, es werde irgend eine Kunst, oder Wissenschaft, oder sonstige öffentliche Wirksamkeit, dabey gewinnen, wenn sich blos die Jugend damit befasst, und von Aelteren, wen die Noth dazu treibt, oder der Eigennutz? Denkt man das? Nein, man denkt gar nicht; man thut: und damit gut! Das ist das Böse!" —

Ein musikverständiger Reisender, der sich zu Ende des Aprils und Anfang des Mays in Meinungen aufhielt und zweyen Hofconcerten daselbst beywohnete, rühmt uns die dortige herzogl. Kapelle, die auch uns als sehr brav bekannt ist, ungemein, sowol in Hinsicht guter Auswahl, als sicherer, sehr präciser, und auch lebendiger und geschmackvoller Ausführung, selbst grosser und schwerer Instrumentalmusik, für gesammtes Orchester oder für Soloinstrumente. Von den einzelnen

Digitized by Google

vorzüglichen Mitgliedern, welche er zu bemerken Gelegenheit fand, rühmt er vorzüglich Hrn. Rath Werner, als dermaligen Director, Hrn. Hildebrand, als ersten Hornisten, Hrn. Kissner, als ersten Fagottisten, und einen jungen Violoncellisten, dessen Name ihm entfallen. Andere, ebenfalls sehr achtbare und uns bekannte Mitglieder dieses Vereins, wie Hrn. Wassermann, den Violinisten, Hrn. Göpfert, der mehre beyfallswürdige Musikstücke geschrieben, den geschickten und fleissigen Dichter und Componisten, Hrn. Kammerregistrator Ruppe u. A., näher kennen zu lernen, mag er nicht Gelegenheit gefunden haben. Ueberhaupt sind dergleichen geschickte und fleissige, von Lust und Liebe zur Sache belebte und mit Einsicht geleitete Vereine an kleinern Höfen und in Mittelstädten für Deutschland und seine Musik ein Vorzug, den es mit keinem andern Lande, und nur in gewisser Hinsicht, und was den Gesang betrifft, mit Italien theilt: in den andern Ländern begreift man nicht einmal die Möglichkeit, dergleichen Vereine zu Stande zu bringen, viel weniger ihr Bestehen, und ihre Ausdauer einzig bey der Sache und um ihrer selbst willen. —

Der durch die von ihm veranstalteten, sogenannten thüringischen Musikfeste zu Frankenhausen und Erfurt vortheilhaft bekannte Hr. Bischof, jetzt Musikdirector in Hildesheim, hatte am 24sten und 25sten April, zur Feyer des Geburtsfestes des Prinzen Regenten von England und auf Veranlassung des Herzogs von Cambridge in Hannover, eine ähnliche Vereinigung zahlreicher Sänger und Instrumentisten zur Ausführung ausgezeichneter musikal. Werke in eben genannter Stadt zu Stande gebracht. Am ersten Tage gab man: Gottfried Webers *Te Deum laudamus*, eine Hymne von Mozart, einen Chor aus Haydns *Schöpfung*, eine Phantasie auf der Orgel, und die dritte Abtheilung von Händels *Messias*; am zweyten: Frühling und Sommer aus Haydns *Jahreszeiten*, das Halleluja aus Händels *Messias*, und die Siegssymphonie aus Beethovens *Schlacht bey Vittoria*. Hr. Bischof leitete das Ganze; die Gesellschaft der Ausführenden war zusammengesetzt von Musikern von Profession und Dilettanten aus Hannover, Braunschweig, Hildesheim, Cassel, Oldenburg, Celle, Hamburg und Berlin; das zahlreiche Auditorium, Fremde und Hannoveraner, bezeigte der Ausführung lebhaften Beyfall, und dem thätigen, geschickten Unternehmer öffentlichen Dank.

Nachrichten.

St. Petersburg. Neues und dabey ausgezeichnet Gutes hörten wir in den letzten Fastenconcerten nicht: vieles Mittelmässige hingegen wurde zum Ueberdruss wiederholt, und zwar oft, aus Mangel des Bessern. Fremde gute Tonkünstler kommen nicht mehr zu uns, da, wie bekannt, jetzt hier sehr wenig zu gewinnen ist: im Gegentheil hatten uns mehre verlassen, die wir diesen Winter sehr vermissten. In der ersten Woche gab Hr. Field ein Concert und trug das vierte, seiner bey Breitkopf und Härtel gestochnen Concerte vor. Die grösste Nettigkeit, und Verzierungen im feinsten Geschmack zeichnen sein Spiel aus; vortrefflich sind auch die *Diminuendo's*, die er gewöhnlich vor dem Eintritt des Cantabile in herabrollenden Läufern anbringt. Die im Rondo befindlichen Octaven-Gänge vereinfachte er; und es wäre zu wünschen, dass diese Stellen auch so abgedruckt wären: denn vielen, besonders Damen, die eine kleine Hand haben, sind diese Octaven ein Stein des Anstosses. Nach Clementi's Weise, und wie es immer seyn sollte, hat Hr. Field den Grundsatz, die Melodie herauszuheben, und mit der linken Hand schwach zu begleiten: doch scheint es mir, dass er diese Vorliebe für die rechte Hand, so wie den schnellen Wechsel des Zeitmasses, bisweilen gar zu weit treibt. Noch ist zu bemerken, dass Hr. Field, wenn er selbst Concert giebt, erst bey der vierten oder fünften Nummer auftritt, und gewöhnlich unbedeutende Stücke vorhergehen lässt. So war es auch diesmal. Lange sehnte man sich vergeblich nach dem Ende eines Duetts für Harfe und Pianoforte, welches erbärmlich componirt war, und von Mad. Dümouschel auf der Harfe sehr mittelmässig vorgetragen wurde. Lob verdient aber ihr Sohn, (ein Schüler von Field.) der auf dem Pianoforte einen guten Anschlag besitzt, und dabey Nettigkeit und Geschmack zeigt. — Am Sonntag der zweyten Concertwoche, gab die kaiserliche Direction Haydns *Jahrszeiten* in deutscher Sprache, mit vielem Beyfall. Diese vortreffliche Musik contrastirte sehr mit einem, von einem hiesigen Musiklehrer componirten Oratorio, *der Erzengel Michael* genannt, welches einige Tage zuvor im philharmonischen Saal aufgeführt worden war, und mit Recht missfallen hatte. — Am 19ten Febr. trug der Fagottist

Hr. Bender, ein von Hrn. Mees componirtes Concert mit vielem Beyfall vor. — Am 26sten gab der Violoncellist, Hr. Meinhard, Concert. Er besitzt einen schönen, männlichen Ton, gute Intonation, und Sicherheit in schweren Passagen. Mad. Lindenstein gefiel diesen Tag besonders. Hr. Heinrich Gugel trug ein kleines Waldhornstück sehr gut vor; doch machte er keinen grossen Eindruck, woran wol die matte Composition des Stücks Schuld war. Der Violinist, Hr. Böhm, spielte ein Rondeau militaire von Lafond: man vermisste aber bey ihm die reine Intonation und den schönen Vortrag des Verfassers. — Am 3ten März gab Hr. Heinr. Gugel Concert. Er trug eine Phantasie vor, deren Form ganz dem ersten Stück eines Concerts glich, und sehr undankbar für die Wirkung des Instruments geschrieben war: denn die darin, hauptsächlich durch Tonarten, die beym Waldhorn ungewöhnlich sind, angebrachten Schwierigkeiten, verfehlten ihren Zweck beym Publicum, und können blos von dem, der das Horn ganz kennt, nach Würden erkannt und geschätzt werden. Dieses Instrument verlangt ja vor allem schönen Gesang, und wenig Passagen, wie jene. — Am 5ten gab Hr. Bärwald, ein Orchester-Musicus, Concert, liess sich aber selbst nicht hören, sondern benutzte die Gefälligkeit andrer Künstler. Die Hrn. Meinhard, Heinr. Gugel und Böhm spielten sämmtlich kurze Stücke, aber mit vielem Beyfall. Hr. Zeuner trat, nach seiner Rückkehr aus Deutschland, diesen Abend zum erstenmale wieder auf. Er trug die Polonoise aus der *bella capricciosa* von Hummel vor, nachdem er einen von ihm variirten Marsch hatte vorhergehen lassen; beyde Stücke hatte er für's Orchester arrangirt. Sie haben sein Klavierspiel selbst kennen gelernt, und bey dieser Gelegenheit in der musikal. Zeitung beurtheilt. — Am 7ten gab Hr. Böhm Concert. Er hatte ein volles Haus und viel Beyfall, denn er besiegte grosse Schwierigkeiten; doch zeigte Mad. Böhm, die sich diesen Tag mit ihrem Manne in einem Violin-Duett hören liess, mehr wahres Talent. Sie besitzt Gefühl, und auch zum Theil die schöne Manier von Lafond, dessen Schülerin sie ehedem war. — Am 8ten gab die Wittwen-Gesellschaft eine Cantate von Mozart, u. das Oratorium, *Christus am Oelberg*, von Beethoven: aber weder der wohlthätige Zweck, noch die Schönheit dieser Werke reizte das hiesige Publicum; der Saal war, die Frey-Billets abgerechnet, fast ganz leer. — Am 10ten liess sich der Violoncellist, Hr. Schmalz, hören, und zeigte in seinem Vortrag viel Ausdruck. Hr. Bender wiederholte das oben erwähnte Fagott-Concert, und Hr. Böhm ein Violin-Rondo; Hr. Zeuner spielte sein Schweizer-Rondo, und Mad. Brückl sang. Wie es schien, so hatten alle diese Stücke Beyfall, der Saal war aber wieder ziemlich leer. — Am 15ten gaben der ältere Hr. Gugel und sein neunjähriger Sohn Concert. Im ersten Theil trugen diese beyden ausgezeichneten Waldhornisten eine Concertante von Winter ganz vortrefflich vor. Der junge Gugel ist wirklich bewundernswerth, und es wäre zu wünschen, dass auch andre Länder dieses Talent kennen lernten. Im zweyten Theil verdiente der Vortrag der von Hrn. Hartmann gesetzten Variationen für zwey Hörner noch mehr Bewundrung.

Dies ist eine Uebersicht des Vorzüglichern, was in den öffentlichen Fasten-Concerten zu Gehör gebracht wurde. Um nicht langweilig zu werden, hab' ich das Mittelmässige, und Wiederholungen des schon Gesagten vermieden. Beyfällige Erwähnung verdient ein seit Kurzem hier errichtetes, sogenanntes *adliches Liebhaber-Concert.* Schon sind zwey Concerte von dieser Gesellschaft gegeben worden, und zwar mit solchem Erfolg, dass wol die mehresten der gegebnen öffentlichen Fasten-Concerte diesen nachstehen müssen. Wünschenswerth ist es, dass diese Anstalt sich lange erhalten möge. Die Solos wurden in diesen beyden Versammlungen blos von Liebhabern vorgetragen; das Orchester aber war aus den bessern Künstlern der kaiserl. Direction zusammengesetzt, welche durch diese Concerte einen kleinen Neben-Verdienst hatten, der ihnen so selten gereicht wird, und doch bey ihren kleinen Gehalten unumgänglich nöthig ist. Fänden sich doch in dem reichen St. Petersburg noch mehre zahlende Mitglieder zu dieser adlichen Gesellschaft; denn so gering auch der Beytrag dazu ist, so beläuft sich die Anzahl derselben doch noch nicht auf hundert. Im ersten dieser Concerte zeichnete sich der achtzehnjährige Hr. von Lwoff auf der Violine aus. Er übertrifft an Reinheit, Nettigkeit und Ausdruck die übrigen hiesigen Violinspieler. Getadelt wurde er, dass er die Eitelkeit der Virtuosen von Profession nachahmte, und ein Concert von seiner Composition spielte. Hr. von Arsenieff, Garde-Officier, trug Dusseks Concert aus G moll mit grosser Nettigkeit

Digitized by Google

und vielem Geschmack auf dem Pianoforte vor. In einer Scene aus *Orpheus* von Gluck wurde des jüngern, funfzehnjährigen Lwoffs schöne, rührende Altstimme und sein ausdruckvoller Gesang allgemein bewundert. Mozarts vortreffliche Symphonie aus G moll ging sehr gut, so wie auch die Ouvertüre des *Wasserträgers*. Das zweyte Concert wurde durch Haydns Symphonie aus Es dur eröffnet, welche bey Breitkopf und Härtel unter No. 1 in Partitur erschienen ist. Dann trug Hr. von Wsewologsky, Schüler von Baillot, das 24ste Violinconcert Viotti's, aus H moll, rein und in einer guten Manier vor; besonders gelang ihm, die im ersten Stück eingelegte Cadenz. Ein Duett von Mayr, und das Terzett von Mozart: *Rosina amabile*, gefielen: aber Enthusiasmus erregte der Vortrag der Fräulein von Cheamin auf dem Fortepiano. Sie spielte das vierte Concert von Field ausgezeichnet schön. Zuletzt zeigte sich der Graf von Wilehoursky in Variationen für's Violoncell als soliden und gefühlvollen Spieler, gefiel auch ausserordentlich. Während des Sommers werden diese Liebhaber-Concerte nicht fortgesetzt, vielleicht aber künftigen Winter.

Zum Beschluss füge ich noch Folgendes aus den hiesigen Zeitungen bey.

„Der Hofmeister und Vicedirector über die theatralischen Schauspiele, Fürst Peter Iwanowitsch Tufäkin, hat das Glück gehabt, ein Allerhöchstes Rescript vom verwichenen 25sten April, folgendes Inhalts, zu erhalten. „Fürst Peter Iwanowitsch. Aus dem Mir von Ihnen über die Theater vorgelegten Rechnungsbericht für das Jahr 1816 hab' ich mit Vergnügen ersehen, dass die Ausgaben der Direction, die im Etat festgesetzten Summen nicht nur nicht übersteigen, sondern dass bey aller möglichen Vervollkommnung der Theater-Vorstellungen noch eine bedeutende Summe erspart worden ist. Indem Ich diesen guten Erfolg in den ökonomischen Veranstaltungen der Direction einzig Ihrer Sorgfalt beymesse, bezeig' ich Ihnen meine Dankbarkeit, in der Erwartung, dass Sie auch in Zukunft mit gleichem Eifer für die Vervollkommnung des Ihnen anvertrauten Fachs bemüht seyn werden. Verbleibe Ihnen wohlgewogen.“

Alexander.

Hannover. Den 31sten May gab Mad. Neumann-Sessi hier Concert. Schon früher hatte die würdige Künstlerin durch einige Gastrollen u. mehre Arien in unseren Liebhaber-Concerten die Achtung und Gunst des hiesigen Publicums erlangt, und trotz dem, dass wir seit der Zeit Mad. Catalani und Mad. Milder gehört haben, behauptete sie doch ihren frühern Ruhm; man bemerkte sogar, dass sie, seit wir sie nicht gehört, an Ausbildung und an Ausdruck in ihrem Gesange noch gewonnen habe. Dabey ist wol auch zu bemerken, dass sie die Bescheidenheit hatte, den gewöhnlichen Eintrittspreis nicht zu erhöhen; was ihre beyden Vorgängerinnen gethan hatten. Sie sorgte zugleich für eine gute Auswahl von Instrumentalstücken. Hr. Concertm. Kiesewetter spielte ein Adagio und Rondo von Kreutzer auf der Violin; Hr. Dressler, vormals in Wien, nun neuangestelltes Mitglied unserer Hofkapelle, spiele Flöten-Variationen von seiner Composition. Sie selbst sang eine Arie von Nicolini, eine Cavatine mit obligater Violin von Manfrosi, begleitet von Hrn. Kiesewetter; eine Scene und Arie von Rossini, und ein Duett von Sim. Mayer, wobey sie Dem. Krämer durch jugendlich angenehme Stimme und gefälligen Vortrag trefflich unterstützte. Mad. Neum. Sessi besitzt, im strengen und vollgültigen Sinne des Worts echt-italien. Schule, welche bekanntlich auch die Manieren nicht überhäuft; ihre Stimme ist voll, klingend und vom grossen Umfang, (sie sang vom tiefen B bis in das dreygestrichene E.) ihr Vortrag ist anmuthig, geschmackvoll, und durch Sicherheit und Kunstfertigkeit überwindet sie auch das Schwereste, ohne dass man ihr die Anstrengung abmerkt. Hr. Concertm. Kiesewetter spielte mit der von ihm gewohnten Präcision; sein gefühlvoller Vortrag des Adagio verbreitet überall Wohlgefallen, seine Nettigkeit im Rondo erheitert; mit besonderer Virtuosität gab er einige Passagen mit Doppelgriffen: doch hätte Ref. andern Passagen, ohne Doppelgriffe, etwas mehr Kraft gewünscht. An Hrn. Dressler haben wir eine treffliche Acquisition gemacht; sein schöner, kraftvoller Ton, sein Ausdruck im Melodischen, seine Leichtigkeit und eigene Manier im Vortrag der schwersten Passagen geben ihm unstreitig den Rang als einen der vortrefflichsten Flötenspieler unserer Zeit. Se. Kön. Hoh., der Herzog von Cambridge, nahmen sehr warmen Antheil am Ganzen, und das zahlreiche Publicum bezeigte seinen Beyfall lebhaft.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 9ten July. №. 28. 1817.

Nachrichten.

Mayland. Bevor ich der Frühlingsopern gedenke, gebe ich eine Uebersicht der übrigen musikal. Neuigkeiten, welche sich seit Abgang meines vorigen Briefes vom 31sten Januar in den vorzüglichsten Städten Italiens zugetragen haben. Ich mache den Anfang mit

Mayland. Anfang des Märzes gab man auf unserm grossen Theater, alla Scala, die letzthin von mir erwähnte neue Opera seria des Hrn. Generali. Sie hiess *Rodrigo* (nach König Lear bearbeitet), und wurde in der ersten Vorstellung, namentlich der 2te Act, ausgepfiffen; in der zweyten Vorstellung hingegen zu Grabe getragen. Man gab darauf wieder Winters *Mahomet* bis zum 20sten März, wo diese Stagione auf dem grossen Theater endigte. Diese neueste Oper G.s, die man eigentlich buffa, nicht seria nennen könnte, (und dies trug ebenfalls zu ihrem Sturze bey), zeichnet sich sehr wenig oder gar nicht aus. Die Ouvertüre war aus einer andern Oper desselben Meisters, aus den *Baccanali di Roma*, entlehnt, und passt zu *Rodrigo* eben so wenig, als das sehr schöne Adagio dieser Ouverture zu dem darauf folgenden trivialen und wässerigen Allegro. Der erste Act hat hier und da ziemlich gute Gedanken, und ein nicht uninteressantes Terzett im ersten Finale; die letzte Aria des 2ten Acts, von der Festa trefflich gesungen, nahm sich auch gut aus: allein das ganze Sujet wurde vom Compositeur übel behandelt, und *seine* Musik musste diesen Carneval den Mayländern, die von der *Clemenza di Tito* und von Winters *Mahomet* die Ohren voll hatten, freylich leer und matt klingen, weswegen man ihren Fall voraus sah. — Im *teatro Rè* wurden auf die Musik der letzthin angezeigten, verbotenen Farse: *Della beffa il disinganno*, zum dritten Male andere Worte gedichtet, und dieses Enkelchen erhielt den Namen: *Il carnevale di Milano;* — fand aber eben so, wie eine andere ältere Farse von Hrn. Gardi, *La bottega del Caffé*, keine günstige Aufnahme. Ende Februars gab man das bekannte Oratorium von Guglielmi: *Il Sedicia*, mit keinem guten Erfolg. Kleider und Decorationen waren dabey prachtvoll. Vielleicht hätte ein anderes Oratorium von G., *Debora e Sisara*, welches einige herrliche Stücke enthält, Glück gemacht: man fehlte in der Wahl. Im März gab man eine ältere Farsa, von Mayer, *I virtuosi*, welche ziemlich gefiel. Den Beschluss der ganzen Stagione machte Mozart's herrliche *Clemenza di Tito* bey sehr gedrängt vollem Hause. — Im Liebhaber-Concert der sogenannten *Società del giardino* gab man zu Ende der Fasten Pergolesi's berühmtes *Stabat Mater;* Schade, dass es nicht von bessern Sängerinnen vorgetragen wurde.

Neapel. Schon verwichenen Herbst machte die neapolitaner Zeitung auf eine ganz neue musikal. Geburt die Welt aufmerksam. Es hiess nämlich in derselben: „Unter andern giebt man daselbst (in dem neu zu eröffnenden teatro St. Carlo) ein neues Drama, *l'Aganadeca*, von einem unsrer glücklichsten Genien (*felicissimo ingegno*) geschrieben, und von einem ausgezeichneten Dilettanten in Musik gesetzt. Man sagt, dass sowohl der Poet (Hr. Ritis), als der Compositeur (Hr. Saccenti), mit diesem Versuche der Oper wieder jene Würde zu verschaffen suchen, von welcher sie durch die seit einiger Zeit eingeführten Missbräuche herabfiel.“ Späterhin erlaubte sich dasselbe Blatt sogar gegen „besoldete“ Operncompositeurs loszuziehen. Diese ganz neue Oper war aber nichts, als ein ganz neuer musikal. Unsinn, und wurde in allem mit genauer Noth zwey Male gegeben. — Hrn. Kapellm. Mayer's

Digitized by Google

neue opera seria, *La figlia dell' aria*, wurde, nach langen Cabalen, erst zu Ende des Carnevals gegeben, und fand keine günstige Aufnahme. Den Beschluss der Stagione machte eine neue Oper von Hrn. Fioravanti, *La morte d'Adelaide*; sie wurde im teatro de' Fiorentini mit Beyfall gegeben. Wie ich höre, soll aber diese Oper blos ein einziges, wirklich interessantes Stück enthalten. — Rossini's *Tancredi* wurde in allem zwey Male gegeben, wie es heisst, der schlechten Aufführung wegen. Die Oper *Italiani in Algeri* desselben Meisters machte fiasco. — Hr. Spohr gab zwey Concerte mit sehr vielem Beyfall; eines im teatro St. Carlo. Die neapolitaner Zeitung sagte bey dieser Gelegenheit: Das Spiel des Hrn. Spohr bestünde darin: „*nel render emula la musica istromentale colla musica vocale.*" Wahrlich das grösste Lob, das man diesem trefflichen Künstler in Italien geben konnte, zumal in Neapel, welches sich noch gegenwärtig den Titel der *Sede della musica* giebt. — Da Mad. Catalani in der Fastenzeit in Rom keine Erlaubnis erhielt, Concerte zu geben, reiste sie sogleich nach Neapel, und liess sich daselbst zweymal auf dem Theater in einer musikal. Akademie hören. Dem Vernehmen nach hatte sie sehr vielen Beyfall, und die reine Einnahme von 24,000 Franken. — Ein unlängst hier in Mayland angekommener Sachverständiger, welcher bey der Erbauung des neuen Theaters St. Carlo ebenfalls angestellt war, versicherte mich, dass unser Theater alla Scala dieselbe Grösse dieses Theaters hätte: der Unterschied beyder bestünde blos darin, dass jenes von Neapel etwas weiter, das von Mayland hingegen etwas länger, der Flächeninhalt beyder Parterres daher fast derselbe wäre. — Kapellm. Guglielmi, der Sohn des berühmten Compositeurs dieses Namens, ist an der Abzehrung gestorben. — Hr. Zingarelli ist gegenwärtig Director des neapolitaner Conservatoriums, welches, so viel ich höre, in keinem vortheilhaften Zustande sich befindet.

Palermo. Es ist doch sonderbar, dass man von dieser Hauptstadt Siciliens fast nie theatralische Nachrichten bekommt. Letzthin vernahm ich, dass Hr. Mosca, verwichenen Carneval, daselbst eine Oper mit Beyfall geschrieben haben soll.

Rom. Die zweyte Carnevalsoper auf dem teatro Argentina hiess: *Polissena.* Sie wurde von einem gewissen Hrn. Rotini neu componirt, und blos zwey Male gegeben. Im teatro Valle hat die neue opera buffa von Rossini, *La cenerentola*, sehr gefallen. — Nach einem hier in Mayland angekommenen Briefe des berühmten Crescentini, wurde in der Charwoche in der St. Silvestro-Kirche zu Rom das pergolesische *Stabat Mater* von Mad. Vera, geb. Häser, und Mad. Marconi-Schönberger, so ganz vortrefflich, wie noch nie von weiblichen Stimmen, gesungen. Hr. Crescentini bemerkte hiebey noch als etwas Ausserordentliches, dass beyde *Deutsche Sängerinnen* wären *).

Turin. Die zweyte Opera seria, *Abradate e Dircea*, vom Hrn. Abt Bonfichi neu componirt, hat gefallen.

Florenz. Die *Vestalin*, von Spontini, machte einen grossen fiasco. Die Catalani gab hier Anfang des Märzes einige Concerte mit sehr vielem Beyfalle.

Genua. Mayer's *Rosa bianca e Rosa rossa* wurde als zweyte Opera seria gegeben und abermals sehr gut aufgenommen.

Bologna. Rossini's *Tancredi* hat abermals gefallen.

Verona. Im *Turco in Italia*, von Rossini, gefiel vorzüglich das Quintett. Der *Marco tondo*, von Generali, machte fiasco.

Ancona. Die Opera buffa, *La cameriera astuta*, von Guglielmi, machte fiasco.

Venedig. Die zweyte Carnevalsoper im Theater alla Fenice hiess: *l'ira d'Achille*, war vom Hrn. Kapellm. Basily neu componirt, und gefiel, vorzüglich der zweyte Act. Dieser Meister wurde abermals engagirt, eine neue Op. seria künftigen Carneval fürs Theater alla Fenice zu componiren. — Die Catalani gab hier in allem vier Concerte, gefiel im Allgemeinen, hatte aber, so wie in Mayland, viele Gegner gefunden, unter welche man besonders den einst sehr berühmten Kastraten, Pacchiarotti, zählt. Als besondere Umstände verdienen folgende angemerkt zu werden. Das zweyte Concert dieser Künstlerin war beynahe leer. Im dritten trug sich folgender komischer Zufall zu. Die Catalani sang die Variationen über das Thema: *Sul margine d'un rio*, während welchen ein maskirtes Frauenzimmer in einer Loge lautauf schwatzte. Jemand von den

*) Vergl. die ausführlichere Nachricht von Rom, No. 20. dies. Zeitung. *d. Redact.*

Digitized by Google

Zuhörern, den dies verdross, schrie auf einmal: *tacete sguajata!* (Still, Unartige!) Die Catalani, welche dies hörte, glaubte, sie wäre gemeynt, und als man zu Ende die Variationen sehr applaudirte und wiederholt haben wollte, sagte sie zum Publicum: *Non avrei creduto che si trattassero così gli artisti a Venezia*, (ich hätte nicht geglaubt, dass man die Künstler in Venedig so behandele), und ging ab. Man zerschlug sich die Hände, die Sängerin wieder hervorzurufen; aber vergebens. Als sie nach langer Zeit endlich einsah, dass jenes Wort sie nicht anging, erschien sie doch wieder und setzte ihr Concert fort. — Ein im hiesigen *Corriere delle dame* aus Venedig datirter Artikel erhielt zu jener Zeit bittere, wol übertriebene Ausfälle gegen den Gesang dieser berühmten Künstlerin. —

Kapellm. v. Winter, welcher uns Anfang des Märzes mit seiner Schülerin, Dem. Metzger, verliess, schloss mit der hiesigen Theaterdirection einen neuen Contract, vermöge welches er für unser grosses Theater zwey neue Opern componirt, nämlich die erste Opera seria des Carnevals, und die erste semiseria des Frühjahrs 1818. Auch Dem. Metzger wird künftigen Carneval auf unserm grossen Theater zum ersten Male auftreten, und somit werden wir zwey deutsche Sängerinnen (die Marconi-Schönberger und die Metzger) zu gleicher Zeit auf dem ersten Theater in Italien hören; ein Fall, der vielleicht noch niemals Statt gehabt hat. — Unter gewissen Bedingungen ist Dem. Metzger auch für den Herbst 1818 für unser Theater engagirt worden.

Hr. Generali ist gleich nach der 2ten und letzten Vorstellung seiner Oper nach Barcellona abgereist, wo er sich ein Jahr aufhält und zwey neue Opern componirt. Dieser Meister versicherte mich, er wollte nachher England, Frankreich, Deutschland, Polen und Russland bereisen, und erst nach langen Jahren wieder nach Italien zurückkehren. Es ist daher zu glauben, es werden auch deutschen Lesern einige Notizen über diesen Künstler, so wie das Verzeichnis aller der von ihm bis zum März 1817. componirten Opern, Farsen und Cantaten nicht unwillkommen seyn. Ich gebe sie daher.

Hr. Peter Generali wurde zu Rom den 4ten October 1783 geboren, und verdankt seine musikal. Bildung vorzüglich dem Hrn. Johann Massi, einem Schüler des berühmten Durante. Anfänglich componirte G. bloss Kirchenmusik; mit dem Jahre 1800 begann hingegen seine theatralische Laufbahn, und mehre seiner Opern und Farsen fanden in Italien allgemeinen Beyfall. Man kann ihm keineswegs musikal. Talente absprechen, wovon man sich auch in Deutschland, wo man seine Opern gegenwärtig zu geben anfängt, leicht überzeugen wird. Hier ist ihr Verzeichnis:

1800. *Gli amanti ridicoli*, Oper. *Roma liberata*, Cantate. Beyde für Rom.

1801. *Il duca Nottolone*, op. buffa (Rom).

1802. *La villana in cimento*, Farse (Rom).

1803. *Le gelosie di Giorgio*, Farse (Bologna).

1804. *Pamela nubile.* — *La calzolaja*, beydes Farsen, für Venedig.

1805. *Misantropia e pentimento.* — *Gli effetti della rassomiglianza*, beydes Farsen, für Venedig. *Don Chisciotte*, op. buffa, für Mayland. *Orgoglio ed umiliazione*, op. semiseria, für Venedig.

1807. *L'idolo chinese*, op. buffa (Neapel). — *Lo sposo in bersaglio*, op. buffa (Florenz).

1808. *Le lagrime d'una vedova.* — *Il ritratto del duca*, beydes Farsen, für Venedig. — *Lo sposo in contrasto*, Farse für Vicenza.

1809. *La moglie giudice*, Farse (Venedig). — *Amore vince lo sdegno*, op. buffa (Rom).

1810. *Ero e Leandro*, Cantate; *Adelina*, Farse; *Cecchina*, Farse: alle drey für Venedig.

1811. *Chi non risica non rosica*, op. buffa (Mayland). — *La vedova delirante*, op. buffa (Rom). — *La sciocca per gli altri, e l'astuta per se*, op. buffa (Venedig).

1812. *Gaulo ed Ojtona*, op. seria (Neapel). — *La vedova stravagante*, op. buffa (Mayland). — *L'orbo chè ci vede* (Bologna).

1813. *Isabella*, Farse (Venedig). — *Eginardo e Lisbetta*, op. buffa (Neapel). — *Amore, prodotto dall' odio*, op. buffa (Mayland).

1814. *Bajazet*, op. seria. — *La contessa di colle erboso*, op. buffa. — *Il servo padrone*, op. buffa; alle drey für Turin.

1815. *Marco tondo*, op. buffa (Mayland). — *I baccanali di Roma*, op. seria (Venedig).

1816. *La beneficenza*, Cantate. — *I baccanali di Roma* (umgearbeitet). — *La vestale*, Cantate. Alle drey für Triest. — *Il trionfo d'Alessandro*, Cantate (Bologna).

1817. *Clato*, op. seria (Bologna). — *Rodrigo*, op. seria (Mayland).

Digitized by Google

Fortsetzung der in Italien üblichen theatral. Redensarten.

Recita, Vorstellung. In der *prima recita* wird gewöhnlich das Schicksal jeder Oper entschieden, es sey denn, dass sie eine Musik enthielte, die für die italienisch. Ohren nicht sogleich fasslich wäre; wie das z. B. mit Mozarts *Don Juan* in Mayland der Fall war, welcher in den ersten Vorstellungen kalt aufgenommen, nach und nach aber vergöttert wurde. Es ist ein- für allemal rathsam, einer solchen *prima recita* auch darum beyzuwohnen, weil in derselben allgemeine Ruhe herrscht, auch manchmal in den folgenden Vorstellungen mehre zu lang scheinende Stücke abgekürzt, und nicht effectuirende ganz ausgelassen werden; zuweilen kann auch ein Stück in der zweyten Vorstellung ganz verboten oder mehres in demselben ausgelassen werden, wie das vergangenen Winter zweymal auf unserm teatro Rè der Fall war.

Impresario, heisst der Theaterunternehmer; *impresa del teatro*, so viel, als Theaterdirection.

Suggeritore nennt man den Souffleur.

Scrittura, *scritturare*. Ersteres bezeichnet den Contract, welcher mit einem Compositeur, Sänger u. s. w. geschlossen wird; letztes heisst so viel, als engagiren.

Comica, sagt dasselbe, was die Deutschen Action nennen. *Il tenore canta bene, ma non ha comica*, heisst z. B., der Tenor singt gut, hat aber keine Action.

Estero, heisst so viel als Phantasie, Gabe neuer Ideen etc., daher sagt man: *questo maestro ha molto estero*, oder auch *non ha estero.* Der Compositeur selbst sagt z. B. *Oggi non posso far niente, no ho estero*, das heisst: heute kann ich nichts componiren, es fehlt mir an Gedanken.

Farà quel che potrà. Ist ein Sänger oder eine Sängerin unpässlich, so findet man gewöhnlich beym Eingange des Theaters eine kleine Tafel an der Wand, worauf geschrieben steht: *Per indisposizione*, oder auch: *per abassamento di voce del Sig. N.* (*della Siga. N.*) *farà quel che potrà*, d. h. wegen Unpässlichkeit, oder, wegen Heiserkeit der Stimme des Hrn. (der Frau) N. wird er leisten, was er kann; wird sie etc.

Occhiali. Einige im mayländer Orchester bedienen sich spottweise dieses Ausdrucks, um damit die häufigen, gemeinen Bässe und Crescendi der italienischen Compositeurs zu bezeichnen, weil nämlich bey denselben in den Bässen folgende, wie Brillen aussehende Figuren vorkommen:

u. s. w.

Als letzthin ein bekannter ital. Compositeur hier ankam, um eine neue Oper für die Scala zu componiren, sagten Einige aus dem Orchester zu ihm: Wir bitten dich um Gotteswillen, mache diesmal keine Brillen in deine Musik: sie machen auf unserm Theater keinen Effect mehr.

Buffo, heisst bekanntlich der Komiker. Der *buffo comico* oder *caricato* (mit Karikatur), ist aber der eigentliche Komiker, und braucht kein guter Sänger zu seyn: der *buffo cantante* hingegen muss auch guter Sänger seyn. *Due buffi a vicenda, a perfetta vicenda*, heisst: zwey Komiker, welche ähnliche, oder vollkommen ähnliche Rollen haben. Hier und da findet man noch die Ausdrücke: *buffo caricato assoluto, buffo a parte eguale, buffo con la scelta della parte* etc. Alle dergleichen Theaterausdrücke sind gewöhnlich Geburten der Theaterconvenienz.

Musica di piazza (im gemeinen Leben auch *una piazzata*) nennt man eine *gemeine*, nichtssagende, blos lärmende Musik, dergleichen man in Italien auf allen öffentlichen Plätzen von den Charlatanen hört. Man sagt also zuweilen: *la musica di questa opera è una vera piazzata:* die Musik dieser Oper ist ein lärmender, nichtssagender Klingklang.

Miserere, Mortorio. Letzteres heisst eigentlich eine Leichenmusik: beyde bezeichnen aber in der italien. Theatersprache so viel, als eine traurige, weinerliche Musik (*piangistero*).

Von Mozarts Musik zum *Don Juan*, der doch hier nach und nach so ungemein gefiel, und im musikal. Geschmacke der Mayländer eine Revolution hervorbrachte, hiess es anfänglich, sie wäre grösstentheils *un continuo miserere, un continuo mortorio, un continuo piangistero!*

Tarantella, sagt so viel, als triviale Musik; Klingklang.

Musichetta. Dieser Diminutivo von *musica* bezeichnet eine ziemlich leere Musik, welche aber doch nicht missfällt.

Musica miniata. Hierüber sprach ich bereits einiges in meinem vorigen Briefe, und bemerke

Digitized by Google

hier noch, dass man in Mayland gegenwärtig einsieht, dass auch gewisse „Miniaturmusiken" der Deutschen auf dem grossen Theater alla Scala Effect machen, und dass im Gegentheil viele Musiken *con note larghe* daselbst nichts sagen; wie das allgemein bey der letzten Oper des Hrn. Generali die Klage war.

Musica robusta. So nennt man im Allgemeinen die deutsche Musik, weil sie gehaltvoller und harmoniereicher, als die italienische ist. Rousseau, welcher ganz Melodiker war, drückt sich in seinem *Diction. de mus.* unter dem Artikel: „*Harmonie*" folgendermassen aus: „*Il étoit réservé à des peuples du nord, dont les organes durs et grossiers sont plus touchés de l'éclat et du bruit des voix, que de la douceur des accens et de la melodie des inflexions, de faire cette grande découverte* (der Harmonie nämlich), *et de la donner pour principe à toutes les règles de l'art* etc. In wie fern R's. Ansicht gegründet sey, überlasse ich der Beurtheilung Anderer; *a posteriori* ist es aber erwiesen, dass die nordische Musik heut zu Tage den Organen der Italiener wohlthut, und dass gerade Italien das Land ist, wo man im Allgemeinen eine brillante und lärmende Musik haben will; daher die ewigen *crescendi* und *forti*, die Anwendung der Janitscharenmusik in jeder jetzigen italiänischen Oper u. s. w. Daher klagt man auch öfters in Italien über viele Stücke in den deutschen Opern, dass sie zu wenig brillant sind, und leise endigen. Bekannt und eine ausgemachte Sache ist es übrigens, dass seit einem Jahrhundert die menschliche Generation in Europa mit einer verfeinerten Organisation, besonders des Nervensystems, begabt ist, wozu Geistescultur, Luxus, Sittenlosigkeit etc. mächtig beytrugen, und dass gerade in dieser *Nervenperiode* das Reich der Harmonie am meisten glänzte und noch immer fortglänzt. Man nehme nur die Sache, wie sie seyn soll. Gluck und Mozart waren gewiss die grössten Operncompositeurs, die je die Welt erzeugt hat; weder der Eine noch der Andere huldigte einzig und allein der Melodie oder der Harmonie, sondern ihre Schöpfungen sind in beyden gegründet. Dass manche ihrer Nachahmer sich oft in letztrer vergreifen, ist eben so gefehlt, als die Behauptung eines jetzt lebenden ital. Compositeurs, man sollte in den Opern keine *musica elevata* (höhere Musik, wie er die deutsche nennt,) schreiben, weil sie nicht auf Jedermann wirke, höchst lächerlich ist. Das erste Finale in Mozarts *Clemenza di Tito* ist doch gewiss eine *musica elevata*, und es entzückte verwichenen Carneval jeden Zuhörer auf unserm Theater Rè, selbst Menschen von der niedern Klasse; in Winters neuer Oper, *Mahomet*, hat die herrliche, grösstentheils im dazu anpassenden Kirchenstyle geschriebene Introduction allgemein gefallen, und man musste in der letzten Vorstellung ein ganzes Stück aus derselben wiederholen. Welcher ital. Componist würde es wagen, in einer Oper ein so langes Stück im Kirchenstyle zu schreiben? Wie viele Beyspiele könnte ich nicht noch anführen von dieser sogenannten *musica robusta* oder *elevata*, welche im Reiche der Melodie eine glänzende Aufnahme fanden. Doch genug von einer Sache, die freylich nur begreifen, die überhaupt begreifen können und wollen.

Orecchianti (von *Orecchio*, Ohr,) nennen die Italiener diejenigen, welche blos an einer, dem Ohre schmeichelnden Musik Behagen finden, und jede andere, die das nicht ist, verwerfen.

Articolo di teatro, heisst die Theaterkritik. Ich spreche hier blos von den Kritiken über die Opern. Diese werden in Italien fast durchgehends von Leuten, die nicht den mindesten Begriff von Musik haben, und blos ihrem Geschmacke nach abgefasst; daher auch dergleichen Artikel niemals in das Wesen der Musik eindringen, und die einzige Wahrheit, welche sie allenfalls enthalten können, ist, ob die Oper im Allgemeinen, oder dies und jenes Stück in derselben, ob der Sänger u. s. w. gefallen habe. Die Unwissenden legen dennoch auf diese Pseudokritiken ein grosses Gewicht, und verbannen manche Oper, die in denselben nicht gut geheissen wird. Dass Parteylichkeit und Bestechung hier oft mit im Spiele sey, lässt sich leicht begreifen. Die politischen Zeitungen zu Mayland, Neapel und Venedig enthalten fast das ganze Jahr hindurch Kritiken über die in benannten Städten gegebenen Opern; selten findet man dergleichen in den übrigen Zeitungen Italiens. In der *stagione teatrale del Carnevale* (bekanntlich der interessantesten in Italien) sind aber diese Theaterkritiken fast in allen ital. Zeitungen, und reichlich in dem mayländer *Corriere delle dame* zu lesen.

Convenienze teatrali. Diese Geisel der Theaterdirectionen und der Operncompositeurs ist wol Jedermann bekannt. Zu denselben kann man füg-

Digitized by Google

lich Folgendes zählen. In Italien ist es üblich, in jedem Opernbuche nicht nur den Namen der Sänger und des Compositeurs, sondern auch die vorzüglichsten Individuen des Orchesters zu drukken, als: Den am Klavier sitzenden Meister (S. *musikal. Zeit.* No. 16. v. J. 1813. S. 267.), den Orchesterdirector, den ersten Violonisten der zweyten Violin, den Orchesterdirector der Ballette, den ersten Violoncellisten, den ersten Contrabassisten u. s. w. Hinterdrein kommt der Chordirector, der Copist der Musik, der Souffleur, der Erfinder des Costume, der Machinist, der Theaterschneider, die, welche die Beleuchtung des Theaters besorgen u. s. w. Es versteht sich, dass die Liste dieses Personals auf kleinen Theatern weit geringer ausfällt. In einem mayländer Opernbuche füllt diese Liste gewöhnlich fünf Seiten, und dabey ist noch das Balletpersonal mit sehr kleinen Lettern gedruckt.

(Die Fortsetzung folgt.)

Zürich. Unsere Concerte und musikal. Winterunterhaltungen sind beendiget. Sie haben gerade so lange gedauert, als die Wintertage, das heist heuer, bis in die ersten Tage des Maymonats, die noch keine vollkommenen Mayentage sind, da an die Kunstblüthen die Baumblüthen sich nicht sofort anreihen wollen. Aber auch die Kunstblüthen wären diesen Winter fast gewelkt, hätte nicht die Abonnements-Einrichtung, worauf alle unsere musikal. Institute gegründet sind, dieselben im voraus gegen indirecte Nachtheile gesichert, die von der allgemeinen Landesnoth immer auch, mehr oder minder, auf städtisches Leben und Wirken hemmend zurückfallen. Dieser Landesnoth haben wir denn auch schon im Herbst gedacht durch ein Vor-Concert für die Armen, das über 60 Louisd'or, das Dreyfache eines bey uns gelungenen Virtuosen-Concerts, abwarf; und so haben wir die ernsten Umgebungen der Wirklichkeit durch unsere Kunst ein wenig heiter gemacht.

Von unsern Instituten spreche ich zu Ihnen mit Recht in der vierfachen Zahl; ich könnte es fast in vielfacher. Wir haben gegenwärtig ihrer wirklich v i e r e, nämlich, nebst der „allgemeinen Musik- (der Orchester-) Gesellschaft", und dem Sing-Institut, zwey sogenannte Declamatorien, worin jedoch Declamation oder Vorlesung so ziemlich als Zuthat erscheint, weit mehr gesungen, auch mancherley von kleinerer Kammermusik gespielt wird. Das erste entsprang eigentlich aus einem Familienverein (der viele Kunstfreunde zählenden Familie Hirzel), und steht musikalisch unter Leitung des Herrn Liste; das andere ist Unternehmung des Tenoristen und Declamators, Hrn. Hardmeyer, in Verbindung mit Mad. Lange, der Lehrerin seiner schon weit vorgerückten Tochter.

Im Ganzen genommen hat der Gesang diesen Winter eine bedeutendere Rolle gespielt, und merklich mehr Theilnahme gefunden, als die Instrumentalmusik. In dieser hat sich vor Allen ausgezeichnet der Violoncell-Virtuose, Rode, aus der stuttgarter Kapelle. Es darf hier zur Ehre unsers Geschmacks bemerkt werden, dass dies Instrument vorzüglich beliebt ist. Schon unter unsern Dilettanten haben wir *neun* Spieler von Grund-Instrumenten: 3 Violoncelle, 3 Fagotte und 3 Contrabässe. Auf dem letztern zeichnet sich besonders Hr. Cramer aus, dessen Zurücktreten von den öffentlichen Concerten mitten im Winter von allen wahren Freunden unserer einheimischen Kunst bedauert worden ist. Einen andern Verlust haben wir erlitten an unserm ersten Flötisten, Hrn. Landolt, der nun, zum ersten Staats-Secretair erhoben, sein ausschliessend politisches Leben lebt; worüber wir uns freylich nicht beschweren dürfen, da man weiss, dass die erste Schreiberstelle in einem Freystaat derjenigen des Minister-Staatssecretairs in einem Königreich, völlig gleich kommt, wo nicht nach der äussern Würde, doch nach der Bürde.

Von ganzen, grossen Musikaufführungen mit Orchester kam, ausser einer neuen, wahrlich in keinem Sinne grossen Cantate, von Weigl, nichts vor, als eine allbekannte, bey uns beliebte Messe, von Haydn (No. 2. aus C.), und dessen *sieben Worte.* Dieses Oratorium, wo nicht geistreicher, doch geistlicher, als die andern desselben Meisters, wissen auch wir hier zu schätzen. Wäre doch sein Text so würdevoll, wie sein musikalischer Styl! — Noch neu, ja durch Fleiss und Fortschritt zum Höhern immer neuer und reizender, erschien diesen Winter hindurch, gar oft auftretend, die junge Dem. Hardmeyer; ganz neu aber, Dem. Greuter, die, kaum 18 Monate in der

Digitized by Google

Stadt lebend, und nur so lange Gesangsunterricht geniessend, sich zu allgemeiner Bewunderung hervorgethan hat. Von ihrem ersten Auftreten mit einer Orchester-Arie darf man sagen, wenn es anders erlaubt ist, das Mädchen mit dem Helden zu vergleichen: Sie kam und sang und siegte. Wirklich ist auch Stimme und Gesang so klangvoll, als geistreich.

Von den Sängern des Sing-Instituts, wie auch von den damit verbundenen Harfenspielerinnen, darf ich behaupten, dass sie besonders die für sie in verschiedenen Formen gesetzten Cantaten von Cramer, Niemeyer, Voss, Wessenberg u. a. m., mit Fleiss und Genauigkeit eingeübt und ausgeführt haben, und dass sie dabey für jede Art und Gattung fremder Kunst, wie sie uns von mancher Seite dargeboten wird, offenen Sinn haben. So haben wir in unserm letzten Vocalconcert am zweyten May Schillers *Würde der Frauen*, als Wechselgesang componirt von dem Grafen Carl von Brühl in Berlin, mit Harfenbegleitung aufgeführt, wo besonders die Gegenstrophe, gesungen von Hrn. Sieber, dem ältern Bruder des angehenden Berlinischen Theatersängers, einem eben so kräftigen Bassisten mit noch tieferm Organ, und dem jungen Gessner, Enkel Wielands und Gessners, sich schön heraushob. Diese Notiz von dem Grafen Brühl findet hier um so schicklicher ihren Platz, als die Anerkennung der hohen Bildung und der Verdienste des deutschen Adels um die Kunst, auch Republikanern ziemt.

Den trefflichen Klaviervirtuosen, Kreutzer, darf ich nicht übergehen, obschon derselbe nicht in den Winter-Concerten auftrat, weil er bis gegen die Mitte in Schaffhausen, nachher in Bern und Basel, lebte, wo er Concerte gab, deren unsere Cantonal-Blätter mit grossem Lobe erwähnen. Wir Zürcher müssen in dieses Lob miteinstimmen, bezüglich auf die Leistungen des Künstlers, die im vorigen Herbst in einem Tagsatzungs-Concert, und seither in den gewöhnlichen Versammlungen der Sing-Institute, wie auch in den Hardmeyerschen Declamatorien, stattfanden. Es ist derselbe besonders mit seiner „freyen Phantasie“ immer und überall willkommen; einer Phantasie, die dem Kenner genügt, den Liebhaber vergnügt, und beydes in gleich vollem Maase.

* * *

Den 12ten Jun. Als ich im Begriff war, diesen meinen jährlichen Bericht abzusenden, traf hier die Nachricht ein von der Wiederkehr des weit und hochberühmten Künstlerpaares, Spohr, aus Italien. Ich verschob die Absendung, um zugleich auch noch hierüber berichten zu können. Das demselben in meinem vorjährigen Bericht ertheilte Lob gebührt ihnen von neuem. Ganz auszeichnenswerth ist ein neues Violinconcert „in Form einer Gesangscene,“ eigentlich des Künstlers Debüt in Italien. Eine würzereiche Lockspeise für den Geschmack der Italiener! Das *Cantable* herrscht darin, nach der Intention des Künstlers, vor, aber nicht in beschränktem Sinne, als Zurückführung des Melodischen auf Nachahmung des Gesanges der Menschenstimme — was keine Spielkunst zu erreichen vermag; sondern als Erweiterung der, immer noch melodiösen, Bravourkunst — welche hinwieder von der Menschenstimme unerreichbar bleibt.

Als einer literarischen und artistischen Curiosität — eine Eigenschaft, die vor den andern wenigstens zuerst in die Augen springt — muss ich auch des *Stammbuchs* des Hrn. Spohr erwähnen, worin zu blättern mir vergönnt war. Es enthält dasselbe einen Schatz von bunten Kunstgaben, nur in ihrer Bestimmung, als Weihe der Freundschaft, einander ähnlich. Während ein Theil der Künstler in sinnreichen Canons und Fugatos hier sein Ehrenplätzchen behauptet, hat ein anderer vorgezogen, in einem einfachgemüthlichen Gesangstücke dem Freunde mit der Hand auch sein Herz hinzugeben. Unter diesen zeichnen sich mehre Italiäner aus, während übrigens auch von ihnen mancher sichtbarlich das „*anch' io*“ in höherer Kunstbeziehung geltend zu machen sucht. Bereiset Hr. Spohr noch mehre Nationen — wie er jetzt nach Holland sich begiebt — und findet er, wie nicht zu zweifeln, in jeder ein Häuflein solcher Kunstfreunde, die ihm mit echter Freundschaft auch echte Kunst zu weihen haben: so wachsen die vielen Häuflein allmählig zu einer Heerschaar, und sein Buch zu einem so unvergleichlichen Kunstbuch, dem Künstlerbuch *par excellence*, und auch kunsthistorisch zu einem so wichtigen Gedenkbuch an, dass — um nicht zu sagen, ganz Europa — doch aus jeder Nation Einer Hrn. Spohr auffordern sollte, das Buch durch den Druck (oder noch lieber durch den, auch die charakteristischen Handschriften nach-

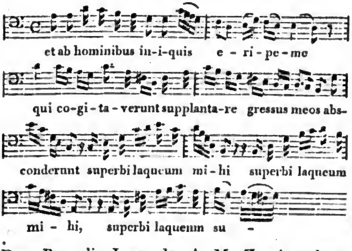
Digitized by Google

zeichnenden *Stich*) der übrigen Welt bekannt zu machen; wodurch denn auch seinen übrigen, im Welttheil herum zerstreuten Freunden vergönnt wäre, sich zu erfreuen an dieser blätterreichen Blume im Kranze seines Ruhms.

Kurze Anzeigen.

No. III. Missa brevis in C pro omni festo cum Graduale (sic!) et Offertorio a Canto, Alto, Tenore, Basso in Offertorio Solo, Violino Imo. et IIdo., Corno Imo. et IIdo. ad libitum, Violone et Organo in Offertorio Solo. Authore Ioanne Nep. Wozet, Regente Chori Ecclesiae Cathedralis Bohemae Budvicinae. A Vienna nel Magazino della C. R. pr. Stamperia chimica sul Graben. 16½ Bog. (8 Fl. 15 Kr.)

Statt aller Kritik stehe für diejenigen, die nicht wissen, was in manchen katholischen Gegenden Gott vorzusingen jetzt Mode ist, folgende originelle Stelle aus dem Offertorium der angezeigten Messe.



Dass Rec. die Leser der *A. M. Z.* mit mehren dergleichen Delicatessen sowohl aus diesem, als aus manchem andern neuen Kirchenstücke regaliren könne, mögen sie ihm aufs Wort glauben. Die Lehrer der Harmonie und Setzkunst können dergleichen Werke als eine reiche Beyspielsammlung von allen möglichen Verstössen gegen Alles, was Regel ist, beym Unterrichte ihrer Schüler benützen; und darum scheint die Anzeige eines solchen Schatzes nicht überflüssig zu seyn. Als Anton Koželuch einige seiner meisterhaften Motetten auf Subscription herausgeben wollte, fand er nicht so viel Unterstützung, dass die Kosten gedeckt wurden. Aber Sachen, wie diese da, finden Verleger, und was noch schlimmer ist — Käufer!

Uebrigens nicht für Hrn. Wozet, zu dem sich dieses Blatt doch nicht verirren wird, wol aber für Einen, der die Gabe der Erfindung mit gründlichen harmonischen Kenntnissen verbindet, ohne der lateinischen Sprache vollkommen mächtig zu seyn, mag hier ein guter Rath stehen. Will ein solcher Componist sich nicht, wie schon so mancher, durch Misshandlung der *lateinischen* Prosodie lächerlich machen, der nehme ein römisches Missale oder Brevier zur Hand, und behandle den erwählten Text nach der darin vollkommen richtig bezeichneten Quantität der Sylben. Dann wird er nicht wie Hr. W. Láudate, verítas, scandálum, hominíbus, oder wie Hr. S. introíbunt, oder wie Hr. Dr. verumtámen, memóres u. s. w. scandiren.

Fantaisie pour le Pianoforte, comp. par Sterkel. Oeuvr. 45. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Der achtungwürdige Veteran giebt uns hier ein ziemlich einfaches, melodiöses, wohlgeordnetes, anständig fortgeführtes, und durch alles dies, so wie durch sanften, aber nicht matten Ausdruck wohlgefälliges Stück. Die Mittel sind zum Zweck in gutem Verhältnis gewählt: nichts, das imponiren wollte oder sonst Ansprüche machte, auch alles leicht auszuführen, und zu gutem Ausdruck hinleitend. So schreibt man eben recht für Dilettanten, und noch mehr Dilettantinnen, von mässiger Geschicklichkeit und verständigem Sinn. Nur etwas zu viele Wiederholungen finden sich hier, wie in andern Instrumentalstücken dieses Meisters.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 16ten July. No. 29. 1817.

Nachrichten.

(Fortsetzung aus der 28sten No.)

Stagione teatrale della primavera (Frühlingsopern).

Mayland. Teatro Rè. Die erste Oper war eine ältere von Coccia: *la Clotilde.* Sie fand vielen Beyfall, und obschon Hr. C. eben nicht zu den bessern italien. Compositeurs gehört, so ist seine gegenwärtige Oper doch von der Art, dass sie einigemal nicht ohne Vergnügen angehört werden kann; wozu freylich das Gedicht selbst, und die häufigen, handgreiflichen Stellen aus Cherubini's *Wasserträger* und den Werken anderer Meister vieles beytragen. Die Chöre im 2ten Act verdienen einer besondern Erwähnung, weil sie von gutem Effect sind. Die Sängerin, Bianchi, und der Buffo, Pacini, hatten verdienten Beyfall. Im May gab man die beyden Farsen: *I virtuosi di teatro* vom Kapellm. Mayr, und *Il filosofo* von Hrn. Mosca. Nur die erstere gefiel. Am 29sten desselben Monats gab man zum erstenmale eine neue, vom jungen Pacini (Sohn des benannten Buffos) componirte opera buffa: *Piglia il mondo come viene.* Der erste Act hatte (der Himmel weiss, warum?) vielen Beyfall; Meister und Sänger wurden nach demselben hervorgerufen. Der zweyte Act fand eine kalte Aufnahme, obschon er in Betreff der ärmlichen Musik dem ersten ganz gleich kommt. Im Ganzen hat diese Oper einen kleinen Fiasco gemacht.

Teatro alla Scala. Die vorzüglichsten Individuen dieser *Stagione* waren: die prima Donna, Belloc, Hr. Monelli, Tenorist, Hr. Galli, Bassist, (welche Ihren Lesern ohnehin bekannt sind,) und die seconda Donna Gallianis, welche eine schöne Altstimme besitzt, und zum erstenmale auf unserm grossen Theater mit vielem Beyfall auftrat. Späterhin kam noch der so eben aus Spanien eingetroffene Bassist, Ambrosi, aus dem Venetianischen gebürtig, hinzu. Am zweyten Ostertage wurde dieses Theater mit einer neuen opera buffa von Hrn. Pavesi eröffnet: *La gioventù di Cesare* (eigentlich *Cesare in Farmacusa*). Blos der erste Act gefiel ziemlich; und im demselben vorzüglich das Duett: *Se dai retta a quell' infido* etc., worin ein Wetteifer zwischen der prima und seconda Donna entstand. — Im May gab man zwey ältere Farsen: *Le lagrime di una vedova* von Generali, und *l'inganno felice* von Rossini; erste gefiel nicht sonderlich; letzte blos in der ersten Vorstellung; beyde wurden äusserst wenig besucht. —

Rossini befindet sich schon seit drey Monaten zu Mayland mit der Composition einer neuen Oper für unser grosses Theater beschäftigt. Man wählte als Sujet ein hier sehr beliebtes, nach einem französischen, sehr rührenden Melodrama bearbeitetes Schauspiel, *La gazza ladra* betitelt; dasselbe Gedicht, welches Pär verwichenen Herbst für unser Theater componiren sollte, das aber aus den, damals in der musikal. Zeitung angeführten Gründen hinterblieb. Rossini schrieb hier seine letzte Oper vor dritthalb Jahren. Bey seiner diesmaligen Ankunft in Mayland fand er, wie natürlich, durch die seit jener Zeit häufig hier gegebenen Opern von deutschen Meistern, den musikal. Geschmack ganz verändert; überdies kam er gerade in einer Epoche, wo Mozarts *Clemenza di Tito* und Winters *Mahomet* gegeben wurde. Dass er überhaupt bey uns als Künstler von Seiten seiner Freunde keinen solchen enthusiastischen Empfang, wie ehemals, erhielt, kann und darf ihn gar nicht befremden. Freylich muss es die einheimischen Meister sehr schmerzen, gegenwärtig hier von ihren eignen Landesgenossen öfters mit

Digitized by Google

dem Titel eines *maestrino* (Meisterchen) beschenkt zu werden; aber dieses will doch im Grunde nichts anders sagen, als: Wir haben jetzt Opern von grossen Meistern gehört: studirt ihr nun auch eure Kunst, und ihr könnt mit euren musikal. Talenten ebenfalls grosse Meister werden. Uebrigens gestehe ich, dass sich Rossini seit seinem letzten hiesigen Aufenthalte viele klassische deutsche Musik eigen zu machen gewusst hat; so spielte er mir auswendig ganze Stücke von Haydn, Mozart, Beethoven, die ich bey ihm gar nicht vermuthete; er versicherte mich, sogar Winters *Opferfest* zu besitzen. Ob er aber auch diesen Meistern nachzuarbeiten gedenkt, und in welchem Sinne man dieses Wort eigentlich versteht, das ist eine andere Frage. Abermals und oft sprachen wir mit ihm über diesen Punkt: aber seine Antwort ist immer die alte: dass es in Italien nicht rathsam wäre, eine *musica elevata* zu schreiben; sollte er aber einst in Wien eine Oper componiren, da würde er sich auch mehr Mühe geben, und eine höhere Musik liefern. Ein- für allemal war es für Rossini ein sehr Schweres, diesmal in Mayland Glück zu machen, bey all der grossen Meynung, die er von sich haben mag, die er jedoch in Gegenwart der Sachkundigen fein zu verbergen sucht. Die *Clemenza di Tito* hat ihn ebenfalls bezaubert, wovon ich, ohne es von ihm gehört zu haben, überzeugt bin, besonders, da Mozart längst todt, und über allen Wettkampf empor gehoben ist. Aber Winter — ja, Winter war der Mann, mit dem Rossini kämpfen sollte: denn dieser hat nun doch einmal bey allem, was auch einige Neider dagegen behaupten mögen, in Mayland gefallen und Epoche gemacht. Ihre Leser, welche rossini'sche Opern gehört haben, und den sehr grossen Abstand zwischen beyden Meistern kennen, ersehen nun aus meiner kurzen, aber treulichen und unparteyischen *) Beschreibung und Beurtheilung dieser neuesten Oper R.s, welche verwichenen Sonnabend (den 31sten May) zum erstenmale auf unserm grossen Theater gegeben wurde, die Waffen, mit welchen man zu Felde zog. — Einige ganz neue Eigenheiten charakterisiren zum Theil die Musik der *Gazza ladra*, (so ist der Titel der Oper,) nämlich, man hört in derselben, nebst der in allen italien. Opern üblichen Janitscharenmusik, auch zwey Tambours mitlärmen; sodann werden in dieser Oper *oft* Variationen gesungen. Rücksichtlich des ersten Punkts bemerke ich im Vorbeygehen, dass jenes vor mehren Jahren in der musikal. Zeitung in Betreff des wahren Effects in der Musik vorgeschriebene scherzhafte Recept in Italien vielleicht bald zu Stande kommen wird. Ueber den zweyten Punkt werde ich sogleich sprechen. Eine dritte Eigenheit dieser Oper ist noch, dass das *ganze* Orchester dabey *sehr hart* mitgenommen wird und mit schwierigen Stellen zu kämpfen hat, dass beyde Acte der Oper ungefähr *vier* Stunden dauern, dass die Musik grösstentheils *sehr* lärmend und voller *crescendi* ist, dass auch das *flauto piccolo* eine grosse Rolle spielt. Dies im Allgemeinen. Ich komme zur Ouverture. Diese ist militärisch, in E dur und moll geschrieben. (Warum nicht lieber in C dur?) Ich fragte einst Rossini, wie es ihm denn einfiel, zu diesem rührenden Sujet eine militärische Ouverture zu schreiben? Er gab mir zur Antwort, weil in einer Scene der Oper Militär vorkommt. Und doch spricht dieser Meister immerwährend von der „Philosophie der Musik!" — Diese Ouverture fängt nun folgendermassen an: Zwey Tambours von dem hier garnisonirenden k. k. Infanterieregiment, Hessen-Homburg, befinden sich an beyden Extremitäten des Orchesters. Der erste rechts fängt zu wirbeln an, der zweyte links antwortet ihm wirbelnd; beyde wirbeln sodann zusammen, worauf das ganze Orchester einfällt. Das Hauptthema besteht aus einer Melodie mit untermengten Triolen, (woraus man Rossini sogleich erkennt,) nebst hüpfenden Bässen; der ganze Plan ist wie gewöhnlich: Thema, Mittelgedanke, abermals Thema ohne die geringste Ausführung, zuletzt aber fürchterlicher Lärm mit Janitscharenmusik und Tambours. Es war wol ein Glück für die Zuhörer, dass einer der beyden Tambours nicht recht taktfest war, und daher wegbleiben musste, sonst wären wir jeden Abend nach der Oper halbtaub nach Hause gekommen. Jemand, der sich bey der ersten Vorstellung neben mir befand, fragte mich beym Anfang der Ouvertüre, ob das denn eine militärische Oper wäre? Beym Schlusse machte er mir die Bemerkung, dass wir bald in

*) Was ich in diesen Blättern über Rossini spreche, spreche ich auch zu ihm selbst,

d. Correspondent.

Digitized by Google

Italien Ouverturen mit obligaten Kanonen hören würden. Was nun die Oper selbst betrifft, so ist es ein unverzeihlicher Fehler R.'s, sehr oft den Text auf eine höchst tadelswürdige Art behandelt zu haben. Hier einige Beyspiele:

Io tremo, pavento:
Che fiero tormento!
Che barbara sorte!
Men cruda è la morte.

Il nembo è vicino,
Tremendo destino,
Mi sento gelar! etc.

Oh nume benefico,
Che il giusto difendi,
Propizio ti rendi,
Soccorso, pietà! etc.

Mille {affetti / furie} nel petto mi sento;
Lo spavento gelar mi fa etc.

Udrai la sentenza (des Todes)
Perdon chiederai etc.

Wer sollte es glauben: bey diesen und ähnlichen Stellen hören wir *Variationen* singen, *Tanzmusik* und einmal sogar einen förmlichen *Walzer!* — Die *Cabalette* des Tenors in der 5ten Scene: *Ma quel piacere che adesso* etc. hat eine kurze, aber angenehme, neue Melodie. Sonst verdient im ersten Act ein Terzett ausgehoben zu werden. Das *a sei* im ersten Finale:

Mi sento opprimere,
Non v'è più speme;
Sorte più barbara,
Oh Dio, non v'è etc.

ist zwar keineswegs *a sei parti reali* und mit Kunst geschrieben, doch ist es, in Betreff einiger hier — obschon ohne alle Ursach — angebrachten Cadenzen, sehr angenehm und wol auch neu zu nennen: auch hier kommen Variationen vor. Das Duett im zweyten Act zwischen Sopran und Contralt: *E ben per mia memoria* etc. nimmt sich ziemlich gut aus; in demselben hören wir das Thema der Ouverture. Das beste Stück der ganzen Oper ist wol das Quintett im 2ten Act, welches, nach meinem Dafürhalten, die ganze Oper gerettet hat. Ewig Schade aber, dass dieses sehr lange Quintett ärmlich anfängt und eben so ärmlich endigt. Der Ninetta wird vom Tribunale das Todesurtheil vorgelesen, worauf es im Text heisst:

Ah! qual colpo!.. Già d'intorno
Ulular la morte ascolto,
Già dipinto {in ogni / nel suo} volto
Miro il duolo ed il terror etc.

Bey dieser herzeingreifenden Scene, bey diesen Worten, hören wir abermals Variationen singen. Die *Stretta* dieses Stücks ist höchst trivial und keineswegs den Worten anpassend. Diese beyden Mängel abgerechnet, ist dieses Quintett — ich bekenne es frey heraus — ohne dass es eben auf *grosse* Kunst Anspruch macht, das *erste* Stück, welches mich von Rossini recht in der Seele freut, wo er zum *ersten Male* von seinem gewöhnlichen Style abweicht, und sich dem wahrhaft Bedeutenden genähert hat. Hier bekommen wir Wein statt des sonstigen Zuckerwassers. Alles Uebrige aus dieser Oper übergehe ich, denn es enthält nichts, als was wir von Rossini, seinen Talenten und seinen Schwächen, ohnehin kennen, mitunter auch Reminiscenzen von andern Meistern, namentlich einige aus *Don Juan*, und Kraftaufwand, um originell zu erscheinen. Den schönen, einfachen Gesang berücksichtigt er gegenwärtig nicht mehr durchgehends, und sucht vielmehr den brillanten Gesang in Schutz zu nehmen; zuweilen hören wir eben nicht sehr angenehme Sprünge vom tiefsten Brustton bis in die hohen Gehirntöne, und wieder umgekehrt. Ich halte es ganz für überflüssig, etwas über Haltung der Charakter in dieser Oper zu sprechen, denn es findet sich nicht die mindeste Ahnung davon, vom Anfang bis zu Ende. Diese Rubrik wird überhaupt bekanntlich von den italien. Compositeurs jetzt ganz und gar nicht berücksichtigt, obschon sie gern von der *logica musicale* sprechen. In der *Gazza ladra* sind die vorzüglichsten handelnden Personen: ein Pachter, dessen Sohn, dessen Dienstmagd, deren Vater, und der Dorfrichter. Die Handlung geht in einem Dorfe vor. Der Knoten des Stücks, welches im Ganzen wirklich rührend ist, schlingt sich um einen — silbernen Löffel, den eine Elster (*gazza*) stiehlt und die Dienstmagd gestohlen haben soll, welche letzte deshalb zum Tode verurtheilt, nach Entdeckung der Sache aber frey gesprochen wird. Im Styl der Oper und der musikal. Ausführung der Gesangstücke befinden wir uns aber in einer gar vornehmen Stadt, zuweilen gar in der Residenz eines grossen Hofes, und hören lauter hohe Personen singen; die Dienstmagd insbesondere, auf-

Digitized by Google

welcher die Last der ganzen Oper liegt, singt ganz, wie eine Dame von sehr hohem Range.

Nun, die Aufnahme dieser Oper! Wie gesagt: es fand die diesjährige erste Frühlingsoper sehr wenig Beyfall. Die zwey darauf folgenden Farsen machten Langeweile, und somit lechzte man nach einer neuen Oper. Rossini hat überdies hier noch einigen Anhang; auch fehlt es nicht an Personen, welche es mit deutscher Musik nicht gut meynen: daher wurden auch in dieser Oper am ersten Abende einige Stücke von Herzen (*spontaneamente*) und allgemein applaudirt; aller übrige Beyfall war aber — herbeygeführt. Mehre Stücke wurden jedoch kalt aufgenommen, und bey allen Crescendi, wie auch meist bey der lärmenden Musik, wurde gezischt; eine wahre Lection für Rossini, dass dergleichen Spass die Mayländer nicht mehr verstehen wollen. Die Ouverture endigte unter Beyfall und Zischen zugleich, und ein heimlicher Sünder pfiff auch dabey. Meister und Sänger wurden nach jedem Act hervorgerufen. In der zweyten Vorstellung, und das noch dazu an einem Feyertage, verminderte sich die Anzahl der Zuhörer und der Beyfall. Indessen, jene, welche sich in Italien mehre Jahre aufhielten und einige Theaterpraxis haben, wissen, dass eine Oper in diesem Lande in der ersten Vorstellung sogar eine sehr glänzende Aufnahme haben, nach einigen Abenden aber sehr sinken kann; weswegen ich lieber das Urtheil der Mayländer über diese Oper hieher setzen will. Dieses ist also *getheilt*, und zwar so, dass der weit überwiegende Theil dieselbe als ein nicht übles, doch mittelmässiges Product betrachtet, und mit einer winterschen oder weigelschen oder mayerschen Oper nicht einmal zu vergleichen versucht. Die deutsche Musik hat demnach durch diese neueste rossinische Oper in Mayland nur noch mehr Ruhm erlangt; wie das, bey Hellsehenden, nicht anders seyn kann. Uebrigens giebt es sogar einige Italiener, die Rossini und seine gegenwärtige Oper, die sie, zum Theil nicht mit Unrecht, eine *Walsodia* nennen, ganz verbannen, und ihm alles Verdienst absprechen; was denn wieder über die Schnur gehauen ist. Da ich mit diesem Meister seit mehren Jahren umgehe und ihn daher so ziemlich kenne, so gestehe ich aufrichtig: es thut mir leid, ihn noch immer auf dem Standpunkt, wie vor dritthalb Jahren, ja in Betreff des Gesanges sogar einige Schritte rückwärts gefunden zu haben. Oft spricht er mir von seiner Oper, *Otello*, in welcher, wie er sagt, grosse Kunst (*gran lavoro*) herrschen soll: allein eine mir zu Händen gekommene Partitur eines Finale dieser Oper überzeugte mich vom Gegentheil. Rossini scheint vom *furore*, den einige seiner Opern in Deutschland und namentlich in Wien gemacht, etwas zu sehr von sich eingenommen. Ob er bessere Wege einschlagen werde, überlassen wir der Zukunft. Noch ist er nicht 30 Jahr alt, und vielleicht bildet er sich noch zum wahren Meister; denn an Talent und Phantasie fehlt es ihm nicht. Nur müsste er seinen Schmeichlern kein Gehör geben, ernstlich über seine Kunst denken, und eigentlich ausarbeiten lernen. So sicher sich, auch ohne dies, sein Ruhm noch einige Jahre in Italien erhalten wird: so sicher würde er, ohne dies, dann auch verschwinden.

Ich habe mich bey Rossini lange verweilt, weil er auch gegenwärtig in Deutschland Interesse erregt hat. Sollten einige Leser der musikal. Zeitung in meinen Berichten parteyische Vorliebe für deutsche Musik an mir zu bemerken glauben, so irren sie sich. Mir ist ächte und gute Musik einer jeden Nation schätzbar, und den Werth der guten alten italien. Schule erkenne ich wol so gut, wie Einer: nur bleibe ich gern auf meinen eignen Füssen stehen, und lasse mich nicht von süsslicher Musik verweichlichen. Der gebildete Mensch liebt das Geistige; ist die Rede von Kunst und deren Genuss, so will er dabey auch denken, nicht blos empfinden, wie viel weniger blos sinnlich gereizt seyn. So war es ja auch in Italien ehemals; und mit andern Künsten, als der Tonkunst, vornämlich mit den bildenden, ist es noch so. — —

Noch darf ich der Sänger in dieser Oper nicht vergessen. Sie thaten alle ihre Schuldigkeit. Die arme Belloc muss die ganze Last der Oper tragen. Der neu hinzugekommene Bassist, Ambrosi, hat eine schöne Stimme, singt nicht übel, bewegt sich aber nicht zum besten. — Uebrigens endigt diese lange Oper, nebst den beyden Ballets, gerade um halb zwey Uhr nach Mitternacht. Künftigen Montag wird ein neues grosses Ballet von Vigano gegeben. Es heisst: *la vendetta di Venere*, und da dieses ziemlich lang seyn wird, so kann das gesammte Spectakel gerade mit anbrechendem Tage enden.

Digitized by Google

Mehre musikal. Akademien hatten bey uns in dieser Stagione Statt, wovon ich Ihnen die folgenden, als die vorzüglichsten, aufzeichne. Die bekannte, einst berühmte Sängerin, Grassini, gab im grossen Theater deren zwey, und in denselben mehre Stücke aus Cimarosa's *Orazj e Curiazi*; und von andern Meistern, namentlich Zingarelli und Portogallo. In den *pezzi concertati* sang auch ihre Schwester und der Tenorist Banderoli (Singmeister in Mayland). Dieser erhielt von ihr jedesmal 60 Dukaten in Golde. Das Ganze wurde nicht als Concert, sondern in der Form einer Oper, also mit Action, mit Chören, im Costume und mit Decorationen gegeben. Die Grassini ist gegenwärtig schon etwas bey Jahren, weswegen ihre Stimme mit jener, der Catalani, in keinen Vergleich kommt: doch übertrifft sie diese Letztere als Sängerin, und sang das erste Tempo der portogallischen Arie: *Frenar vorrei le lagrime* etc. einzig schön. Im Ganzen hatte diese Künstlerin vielen Beyfall, sowol ihres guten Gesanges wegen, als auch, weil sie, so zu sagen, eine Mayländerin ist. (Eigentlich aus Varese, unweit von hier, gebürtig). Kaum konnte sie aber aus der Einnahme ihre grossen Unkosten bestreiten. — Hr. Spohr gab hier auf seiner Durchreise nach der Schweiz abermals eine musikal. Akademie im k. k. Conservatorium. Sein gegenwärtig in Italien ausgebreiteter Ruf, sein hierorts als Violinspieler und Compositeur sehr bewundertes, grosses Talent, seine bereits im verwichenen Herbst öffentlich im hiesigen grossen Theater abgelegten, glänzenden Proben, vermochten ihm doch nicht einen vollen Saal zu verschaffen. Er hatte zwar sehr vielen Beyfall, aber in allem ungefähr hundert Zuhörer. —

(Der Beschluss folgt.)

Berlin. Uebersicht des Juny. Den 8ten ward im charlottenburger Schlosstheater (wo seit einigen Wochen zum erstenmal seit seiner Erbauung von den Mitgliedern der königl. Schauspielg. dem Publicum für Eintrittsgeld Vorstellungen gegeben werden) zum erstenmal und wiederholentlich auf dem hiesigen Theater am 17ten gegeben: Der Schiffskapitain, oder: Die Unbefangenen. Vaudeville in 1 Aufzug. frey nach dem Französischen bearbeitet von C. Blum. Der gefällige Inhalt, das muntere Spiel der 3 Personen: Mad. Devrient, Dem. Reinwald und Hrn. Blume, und die von bekannten Gesängen entlehnten Melodien, werden dem Stück eine längere Dauer gewähren, als ähnlichen Produkten der neuesten Zeit. Besondern Beyfall erhielten: das Duett von Henriette (Dem. Reinwald) und Waller: Sein Auge voll Liebe und Leben etc., nach der Melodie des böhmer Schleifers; das Duett von Julie und Henriette: In dem Freunde send' ich dich etc., nach der Melodie: An Alexis send ich dich; die Romanze aller 3 Personen: Als einst nach Floras Hügeln etc.; das Duett von Henriette und Julie: Geh liebe Schwester nicht im Garten etc., nach der Melodie: Bey Männern, welche Liebe fühlen; Wallers Arie: Oefters spielt das Herz den Schönen etc. nach der Melodie aus Adolf und Clara; und das Duett von Julie und Henriette: So gehst du nun für immer fort etc. nach der Melodie: Herr Wirth bald komm ich wieder her.

Den 10ten gab Mad. Grünbaum, die schon im vorigen Bericht gerühmte Sängerin des ständischen Theaters in Prag, Tochter des beliebten Componisten des Sonntagkindes, der Schwestern aus Prag, des Donauweibchens etc., Hrn. Wenzel Müller, der die Talente seiner Tochter glücklich ausgebildet hat, Concert. Sie sang, mit innigem Gefühl, grosser Lebendigkeit und Kraft, ein Recitativ und Arie aus Zingarellis Romeo und Julie eine für sie von Meyer Beer geschriebene Arie mit Chor, und mit den Hrn. Eunike und Fischer die Hymne an Gott von Gubitz, mit Begleitung des Claviers, componirt von Hrn. Meyer Beer. Im Theater ist sie noch aufgetreten: am 1sten als Emmeline, in Weigls Schweizerfamilie (in der Hr. Gned von demselben Theater den Richard Boll mit Beyfall gab), am 4ten als Julia in Spontini's Vestalin, den 7ten und 11ten als Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's Johann von Paris.

Den 13ten gab Mad. Marianne Sessi Concert. Ein grosser Ruf war dieser Künstlerin vorangegangen; von Neapel, Rom, Mayland, Turin, Lissabon, Paris, London, Wien, Frankfurt am Mayn und Leipzig ertönte nur Eine Stimme des Lobes; und sie verdiente dasselbe vollkommen. Sie ist in der Mitte der 40er Jahre; aber man vergisst dies, hört man ihre starke volle Bruststimme von grosser Gleichheit des Klanges in ihrer umfangsreichen Tonleiter, in der Höhe bis g,

Digitized by Google

das treffliche Portamento, die Reinheit der Intonation, die Präcision und Leichtigkeit der Rouladen, den vollkommen schönen Triller, den edeln, einfachen, stets dem Geiste des Dichters und Componisten angemessnen Vortrag, ohne durch viele, glänzende Verzierungen und überladene Rouladen den Zuhörer zu bestechen, und bemerkt aus dem allen, dass die Künstlerin mehr zum Ausdruck mächtiger Gefühle, als leichterer zärtlicher Empfindungen geeignet ist. Sie sang Generalis Scene und Arie: *Quest è Lacciar di Marte* etc., Mozarts Scene und Arie: *Dove sono i bei momenti*, Portogallos Scene und Arie: *Frenar non posso il pianto*, und *God save the king*. Gleichen Beyfall erhielt sie im 2ten Concert am 26sten Juny. Hier trug sie vor: Portogallos Scene und Arie: *Son regina*, Nicolinis Arie: *Da questo amaro istante*, die Scene e *Preghiera* aus Zingarellis *Romeo e Giulietta* und Manfredis Recitativ und Arie: *Ah che non serve il piangere*, mit obligater Violinbegleitung, die Hr. Concertmeister Seidler eben so brav spielte, als Hr. Kapellm. Romberg beyde Concerte dirigirte.

Den 18ten gab das Theater zum erstenmale: Der kiffhäuser Berg. Volksmärchen mit Gesang, in 1 Aufzug, vom Etatsrath von Kotzebue. Musik von J. P. Schmidt. Das Stück ist längstens gedruckt; es wurde brav gegeben, wie man von Hrn. Gern und Rebenstein, Mad. Eunike etc. erwarten kann. Die Musik des gefälligen Componisten hatte viele angenehme Momente; besonders gefielen des Tobias (Hrn. Gern) Trinklied: Soll ein Hochzeitfest erfreun etc., und der Chor: Lustig, lustig dran und drauf etc. Ausser den oben genannten haben noch die Hrn. Schmelka und Brock Gastrollen gegeben. Hr. Schmelka vom Theater zu Breslau, gab am 21sten den Krispin in den Schwestern von Prag, den 19ten in Charlottenburg und den 26sten hier den Lorenz in Fischers Hausgesinde, und den 28sten den Herrn von Heinzenfeld in Müllers Neusonntagskinde. — Hr. Brock vom grossherzogl. badischen Hoftheater gab den 8ten den Paul in Weigls Schweizerfamilie, und den 13ten den Adam in Schencks Dorfbarbier. Beyde fanden Beyfall, besonders Hr. Schmelka, durch seine treue Nachbildung der bekannten wiener Komiker, die belustigenden Lazzi's, die biegsame und geläufige Sprache, da ihm überhaupt Gestalt, Gesicht, Stimme und Gedächtnis ganz zu Gebot stehen.

Den 27sten starb der Kapellmeister Augustin Gürrlich. Er war in dem sechsten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts in Schlesien geboren. Zuerst war er Organist an der hiesigen katholisch. Hedwigskirche, ward 1790 königl. Kammermusicus und Contraviolonist, darauf Musikdirector und vor 2 Jahren Kapellmeister. Durch genaue Direction der Opern machte er sich den Freunden des Theaters schätzbar, und durch seinen freundlichen Sinn allen Mitgliedern der Kapelle angenehm. Als Componist schätzte man besonders seine Balletmusik, die er sehr charakteristisch und gefällig schrieb. Die meisten seiner Werke sind ungedruckt. Im künftigen Berichte hoffe ich Ihnen umständlichere Nachrichten über ihn mittheilen zu können.

Paris, am 14ten Juny. Garcia, der erste Tenorist der hiesigen italien. Oper, hat eine neue Musik zu dem in's Italienische übersetzten *Califen von Bagdad* gesetzt. Diese Oper zieht jetzt ganz Paris in das bis dahin verödete italien. Theater: sie hat den glänzendsten Beyfall erhalten. Wenn es von der einen Seite merkwürdig ist, dass ein Componist, der bisher niemanden bekannt gewesen ist und der sich auch wol noch nicht anderweitig versucht haben mag, eine Oper hat schreiben können, die nicht allein den Dilettanten ergötzt, sondern auch dem Kenner eine höchst interessante Erscheinung ist; so muss es von der andern Seite Bewundrung erregen, dass diese Musik in Paris, wo der französ. Calif von Bagdad, beydes, Text und Musik, zu den allerbeliebtesten Operetten gehört, einen so allgemeinen, von Niemandem angefochtenen Beyfall habe erhalten können. Diese Composition zeichnet sich überhaupt auf eine Weise aus, die dem klassischen Werke Ehre machen würde: sie ist fast gelehrt und doch im höchsten Grade klar und anmuthig. Die Durchführung der Themata und die Art und Weise der Instrumentirung lassen auch bey dem ernstesten Kenner nichts zu wünschen übrig. Nächstens ein ausführlicheres Urtheil über eine Musik, die in mehr als einer Hinsicht zu den seltenen Erscheinungen gehört.

G. L. P. Sievers.

Digitized by Google

Bemerkungen,
mitgetheilt von einem Kunstfreunde.

Geht es nicht noch manchem Musikliebhaber, wie mir, dass ihm in übrigens vortrefflichen Musikstücken die Trompeten wie leere Schwätzer vorkommen, welche man aus guter Gesellschaft gern entfernt wünscht? Schon vor mehren Jahren wurde in diesen Blättern bemerkt, dass manche Figuren der Violinen etc. oft dann erst in ihrer Schönheit hervortreten, wenn die Trompeten weggelassen werden. Hieran haben die ausübenden Musiker mehr Schuld, als die Componisten. Denn so schön sich auch gehaltene Töne im *piano* auf der Trompete ausnehmen: so erfordern sie doch mehr Uebung und Kraft, als das ewige Schnattern, gerade so, wie eine kurze, gehaltvolle Rede mehr Geist voraussetzt, als ein langes Wischiwaschi. Aber das *Singen* auf der Trompete, (das *Clarinblasen*, welches man vormals vom *Principalblasen* genau unterschied,) ist beynah verloren gegangen, und die meisten Trompeter unserer Zeit schalten mit den vorgeschriebenen langen Noten nach Belieben, wie verzierungslustige Sänger. Vorzüglich ekelhaft wird nun das ewige Durchschmettern der Trompete in den höhern Tönen, wo gewöhnlich die hohe Dominante so dominirt, dass man nur sie allein hört. Dass übrigens die *Zunge* bey der Trompete an ihrem Ort von grosser Wirkung ist — sie wird auch nur in den Mitteltönen angewandt — wer könnte das leugnen? Es lässt sich auch von den Trompetern in gehaltenen Noten nicht zu viel verlangen, und gebundene Noten durch 10 Takte, wie sie in einem gewissen neuen Werke stehen, zeugen von Unkenntnis des Instruments. Hier ist nur von dem Missbrauch die Rede, jede etwas lange Note in kleine Theile zu zerlegen. — Bey den Pauken ist dies etwas Anderes. Wo nicht eine besondere Wirkung durch einzelne Schläge erreicht werden soll, sind ganze Noten nur als Abkürzungen anzusehen, die der Pauker durch Wirbel auszufüllen hat, weil die Pauke in demselben Sinne tonlos ist, wie das Pianoforte. — Der häufige Gebrauch der grossen türkischen Trommel, die nur selten, als Contrast angewandt, wirken sollte, ist ebenfalls für ein gebildetes Ohr beleidigend, und es ist zu wünschen, dass nun, nach lange entbehrtem Frieden, mit diesem auch wieder der Sinn für sanftere Musik zurückkehren möge. Für rohe Naturen mag der Lärmen allerdings einen eignen Reiz haben, welches die Musik aller uncivilisirten Völker bestätigt. Es ist der Reiz der Rhythmik und des Metrums, den wir aber auf eine zartere Weise befriedigen können, so wie wir den schönen Bau eines Gedichts, die richtigen Verhältnisse eines Gebäudes mit Vergnügen wahrnehmen, ohne das eine nach Art der Schulknaben scandiren, das andere mit dem Cirkel ausmessen zu dürfen. Es ist daher auch eine üble Angewohnheit mancher Künstler, den Takt mit starker Hand-, Fuss-, oder Kopfbewegung zu bezeichnen. Nur in wenigen Fällen, wo der Componist z. B. widerstreitende Elemente, als Achtel und deren Triolen, verbunden hat, dürfte dies nöthig seyn.

In einer kürzlich erschienenen Schrift: *Ueber Selbstkunde, Menschenkenntnis und den Umgang mit Menschen*, von Carl Nicolai, sind Bemerkungen über das Musiktreiben enthalten, über welche man in einer mus. Zeit. wol mit dem Verf. rechten darf, indem er dadurch aller Halbheit und Mittelmässigkeit Thor und Thür öffnet. Nachdem er nämlich mit Recht die Erlernung irgend eines Instruments (als herrliches Mittel zur Selbstbeschäftigung) und zwar so früh als möglich (um mit dem Mechanischen vertraut zu werden) empfohlen hat, warnt er, zu viel Stunden auf die Musik zu verwenden, und solche Zeit dem Geschäft, oder der Ausbildung anderer Art zu entziehen. (Allerdings richtig! es ist ein unangenehmer Anblick, einen Virtuosen zu treffen, der kein gebildeter Mann ist, insofern sich dies vereinigen lässt; oder einen Beamten, der, statt seinen Beruf zu verwalten, geigt!) Nun aber sagt Hr. N. „doch, den Mann ruft wol noch das Geschäft ab, es fordert ihn unvermeidbar: die Frauen aber sitzen daheim, ohne dass ein bestimmtes Geschäft sie mahnt.“ (Nun, wäre das so: dann wäre es ihnen ja noch eher vergönnt, mehr Zeit auf die Musik zu wenden? Aber nein!) „Sie sind daher besonders davor zu warnen, nicht zu viele Zeit an die Musik zu wenden. Glauben sie Virtuosinnen in der Kunst werden zu wollen, so leidet doch jedesmal die Wirthschaft darunter.“ (Mehr aber gewiss durch die Casinos, Ressourcen-Bälle, Spielassembleen, Theegesellschaften etc., wozu sich immer Zeit findet.) „Ganz vorzüglich

Digitized by Google

aber warnen wir sie davor, der Eitelkeit nicht so viel Raum zu geben, dass sie sich öffentlich hören lassen; die zarte Weiblichkeit leidet darunter, denn die Frau gehört nicht für das Publicum, sondern für das Haus." Hiermit ist nun über alle Liebhaber-Concerte der Stab gebrochen, und Kunstfreunde müssten auf solche Genüsse Verzicht leisten, wenn die Frauen nicht vor Andern singen dürfen. Freylich ist nichts widriger, als wenn eine Dilettantin vom Musikdirector um des lieben Gewinnstes halben wie ein Paradepferd gehandhabt wird, und wol mag darunter die Weiblichkeit leiden: aber ist es dagegen nicht löblich, wenn ein wirklich gebildeter Musikverein sich zu öffentlichen Productionen von Meisterwerken versteht, u. dann ein ebenfalls gebildetes u. empfängliches Auditorium um sich versammlet? Alles Geld und alle Zeit, auf Musik verwendet, ist verloren, wenn dadurch nicht etwas wahrhaft Anhörenswerthes errungen wird. Dies besteht aber nicht gerade in Trillern und Passagen, deren Uebung ein Viertheil des Lebens erfordert, will man sie vollkommen machen, sondern im *richtigen* und *schönen* Vortrage, sey es auch nur eines Liedchens oder Tanzes. Zu bedauern ist der Ehemann, der das rhythmenlose Geklimper seiner Hälfte auf verstimmter Guitarre anhören soll, weil Madame nicht „zu viel Zeit auf die Musik verwendet hat." Doch ist die Warnung des Verf.s wol nur *cum grano salis* zu verstehen, so wie seine Aeusserung: dass man *jeden* Fehler des Componisten finden könne, ohne den Generalbass zu kennen. —

Kurze Anzeigen.

III Duos pour deux Violons, comp. — — par Franç. Krommer. Oeuvr. 94. Vienne, chez Steiner. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Diese Duos sind nicht in der jetzt herrschend gewordenen französ., sondern in der deutschen Weise geschrieben, wie diese vor dem Einfluss von jener bestand; und zwar sind sie das sowol in der Erfindung und Anordnung, als in der Spielart, die sie verlangen. In dieser Weise zeigen sie sich als brillant, sehr unterhaltend, und mit vieler Kenntnis des Instruments und der Effecte ausgeführt. Die zweyte Violin ist mehr begleitend, verlangt aber doch auch einen geübten, sichern Vortrag: die erste hingegen will einen tüchtigen Bravourspieler. Das erste dieser Duos bestehet aus einem ziemlich ernsthaften Allegro in G moll, das im Tempo nicht übernommen seyn will; einem angenehmen Adagio in B dur, und einem sehr lebhaften, effectvollen Finale in G moll mit dem Schluss in Dur.

Das zweyte, in C dur, F dur, (ein sehr angenehmes Andantino,) und C dur; und das dritte, in A dur, Fis moll und dur, und A dur, sind im Ganzen ziemlich auf dieselbe Weise charakterisirt und angeordnet; nur der letzte Satz stehet im Gehalt zurück. Das Werk ist geübten Spielern zum Studio und zur Unterhaltung mit Grund zu empfehlen.

Divertissement pour le Pianoforte et Flûte — — par Conrad Berg. Oeuvr. 13, No. 1 und No. 2. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. jede No. 2 Fr. 50 C.)

Was billige Dilettanten unter dem bescheidenen Titel erwarten, das werden sie hier finden. Der Verf. bringt manch angenehmes Thema herbey, weiss Verschiedenes darüber oder dabey zu sagen, das unterhalten kann, und beschäftigt beyde Spieler, die schon ziemliche Fertigkeit besitzen müssen, hinlänglich. Auch versteht er die Instrumente und die Harmonie. Für manche gut angefangene Sätze, besonders für das erste Allegro in beyden Nummern, hätte er mehr thun, sie nicht so gar kurz abfertigen, übrigens aber, bey solcher Leichtigkeit an Gewicht, wol auch mehr Leichtigkeit des Spiels beybehalten sollen. Selbst wer es mit der Sache nicht eben genau nimmt, will, wo er sich wirklich Mühe geben soll, doch ohngefähr wissen, warum, und wofür? Aber, wie gesagt: die Stücke sind nicht übel.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. V.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

July. № V. 1817.

Anzeige.

Durch mehrere Aufforderungen, wie durch meine gegenwärtigen Verhältnisse, veranlasst, bin ich gesonnen, mich künftig ausschliessend dem Unterricht in der theoretisch-praktischen Musik zu widmen. Indem ich hierdurch dem Wunsch und der Neigung mehrerer hiesigen Musikfreunde und Musiker zu entsprechen glaube, ersuche ich diejenigen, welche entweder an meinen allgemeinen Vorträgen oder in einzelnen Privatstunden sich meines Unterrichts zu bedienen geneigt seyn sollten, es mir baldigst gefälligst mitzutheilen und das Nähere darüber gütigst mit mir zu besprechen, zu welchem Behuf ich täglich, Vormittags von 11 bis 12 Uhr (Sonn- und Feyertage ausgenommen) im Auditorio des Hrn. D. Puchelt, im Eckhaus des neuen Neumarkts und Gewandhausgässchens No. 623, 5 Treppen hoch, und des Nachmittags von 1 bis 3 Uhr in meiner Wohnung, Naundörfchen, No. 1016 dem Garten des Hrn. Banquier Reichenbach gegenüber zu finden und über Alles genauere Auskunft zu geben bereit bin.

Leipzig, im July 1817.

Friedrich Uber,
vormaliger Musikdirector.

Allgemeine Encyklopädie der Wissenschaften u. Künste in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch u. J. G. Gruber, Professoren zu Halle.

30 Theile in gr. 4° mit vielen Charten und Kupfern.

Leipzig, bey J. F. Gleditsch.

Die Erscheinung dieses für die deutsche Nation eben so wichtigen als gewiss willkommenen Unternehmens, welches seinem Plane nach, so wie rücksichtlich der dazu vereinigten Talente und Kräfte einzig genannt werden darf, beginnt zu Ende *des laufenden* Jahres. In allen Buchhandlungen u. Ober-Postämtern findet man das Probeheft ($1\frac{1}{2}$ Bogen in gr. 4. mit 3 Kupfern) zur Einsicht; die Herren Subscribenten, deren Namen vorgedruckt werden, erhalten solches gratis. Dieses Probeheft, so wie die Ankündigung in 4° geben über alles Auskunft.

Der Subscriptionspreis jeder Lieferung, welche aus zwey Theilen Text, jeder 60 à 70 Bogen und ein Heft der Kupfersammlung zu 15 à 25 Quart Platten ist 7 Thlr. 16 Gr. sächs. und 10 Thlr. sächs. auf Schreib-Velin-Papier mit den ersten Kupferabdrücken.

Nach der Erscheinung sind die Preise um ein Drittheil höher.

Für Freunde des Gesanges.

So eben hat die Presse verlassen; u. ist in allen soliden Buch- u. Musikhandlungen zu haben.

Leyer und Schwerdt

von

Theodor Körner,

in Musik gesetzt mit Begleitung des Pianoforte

von

Beczwarzowsky.

Dritter Theil, Preis 14 Groschen.

Dieses 3te Heft einer allgemein geschätzten Liedersammlung enthält folgende Gedichte von Körner: 1. Zueignung. 2. Jägerlied. 3. Trinklied vor der Schlacht. 4. Abschied von Wien. — Kenner und Dilettanten sind darin einverstanden, dass dieses dritte Heft die beyden früher erschienenen an Lieblichkeit weit übertrifft, und die darin enthaltenen Compositionen das tiefste Gefühl athmen. —

Berlin, im Juny 1817.

Kunst- und Industrie-Comtoir.

Digitized by Google

Die zweyte Auflage von meines Vaters Choralgesängen ist bey mir zu haben. Pr. 2 Thlr. Ein eingebundenes Exemplar 2 Thlr. 10 Gr. Briefe und Gelder erbitte ich mir postfrey Berlin, im Monat Juny 1817.

Kühnau,
Kronenstrasse No. 5.

Für Sachsen nimmt die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung in Leipzig Bestellungen an.

Ich bin gewilligt, die neue Composition des in's Italienische übersetzten Califen von Bagdad von Garcia, welche so eben auf dem hiesigen italienischen Theater den glänzendsten Beyfall erhält, für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Die Theaterdirectionen werden ersucht, sich, aber nur in frankirten Briefen, deshalb an mich zu wenden.

Paris, am 14ten Juny 1817.

G. L. P. Sievers.
Rue des Fossés-Montmartre, No. 3.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Mozart, Arie a. Figaro: Neue Freuden, neue Schmerzen, Clavier-Auszug .... 6 Gr.

Leib, J. H. Geselligkeit: Wo ist ein Mensch etc. von Phemel für das Pianoforte .... 4 Gr.

Boieldieu, Duett aus Johann von Paris, In einer schmachtenden Romanze, Clav. Auszug .... 12 Gr.

— Duett aus derselben Oper: Den Ruhm über alles zu lieben, Clav. Auszug .... 12 Gr.

Kelz, 9 dreystimmige Lieder für Sopran, Tenor und Bass nebst einem 4stimmigen Canon v. Göthe. 44s Werk .... 1 Thlr.

Beczwarzowski, Gesellschaftslied von Kralowsky: Wenn wir so im vertrauten Kreise mit Pforte oder Guitarre .... 4 Gr.

Gesellschaftslied: Noch entzückt vom letzten Kusse mit Begleit. des Pforte oder Guitarre .... 4 Gr.

Blangini, P. Duett: Hoffnung flüstert mir still im Herzen mit Begleit. des Pforte .... 4 Gr

Sterkel, 3 Duos italiens avec accomp. de Pforte 5me Livr. de Duos ital .... 16 Gr.

— 6 Gesänge mit Begleitung des Pianoforte, 14s Werk .... 16 Gr.

6 deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte und der Guitarre für sich allein, von einem Ungenannten .... 16 Gr.

Salvini, J. v. 3 deutsche Lieder, wovon 2 mit Veränderungen der Singstimme mit Begleitung des Pianoforte .... 8 Gr.

Trinklied: Wir sind die Könige der Welt mit Beglt. des Pforte .... 4 Gr.

Nicolo, Romanze aus Joconde: Wenn uns Trübsinn plaget, Clav. Auszug .... 4 Gr.

Weber, B. A. Lied a. d. Singspiel: Das öffentliche Geheimniss, Clav. Auszug .... 4 Gr.

Pär, F. Terzett a. d. Oper Sargin: Zitternd steh ich und verlegen mit Begleitg. der Guitarre .... 4 Gr.

Weber, Gd. Requiem, (den Manen der Sieger bey Leipzig u. Belle Alliance geweiht) für 4 Männerstimmen, Alt-Violen et Bässe, 2 Hörner, Pauke und obligat. Orgel, Tromp. Posaunen u. Contrafagot ad libit. 24s Werk .... 2 Thlr. 12 Gr.

Weber, C. M. v. Hymne: In seiner Ordnung schaft der Herr, von Rochlitz, Clavier-Auszug von Wollank .... 1 Thlr. 4 Gr.

— gr. Sonate pour le Pianoforte. Op. 39. As dur .... 1 Thlr. 12 Gr.

— die Temperamente bey dem Verluste der Geliebten. 4 Gedichte von Gubitz mit Begleitg. des Pforte .... 1 Thlr.

Gelinek, 6 Variationen f. 1 Flöte über: Wann i in der Früh aufsteh .... 4 Gr.

Periodisches Wochenblatt der Tanzmusik für eine Flöte No. 1, 2 .... à 4 Gr.

Gianella, L. 6 Variationen über: Mich fliehen alle Freuden f. d. Flöte mit Begleit. der Violine .... 6 Gr.

Kelz, Variationen f. 1 Flöte über Webers Wiegenlied und Himmel an Alexis. 45s Werk .... 12 Gr.

Jusdorf, J. C. 24 Variationen über: Gestern Abend war Vetter Michel f. eine Flöte. 11s Werk ... 10 Gr.

Weigl, Duett aus der Schweizerfamilie: die Hütte hier, die Bäume dort etc. mit Guitarre und Flöte .... 8 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 23sten July. №. 30. 1817.

NACHRICHTEN.

(Beschluss aus der 29sten No.)

Frühlingsopern und andere Nachrichten aus dem übrigen Italien.

(Die hier vorkommenden Opern sind lauter ältere Compositionen.)

Neapel. Die op. semiseria, *La testa di bronzo* von Hrn. Soliva, welche verwichenen Herbst zum erstenmal in Mayland mit einem unerhörten *furore* gegeben wurde, machte dieses Frühjahr auf dem Theater St. Carlo *fiasco.* Die Gesellschaft war beynahe dieselbe, wie auf dem mayländer Theater. Hr. Remorini soll wenig, Hr. Bonoldi ganz und gar nicht, Dem. Fabre hingegen ziemlich gefallen haben, und das in einer eingelegten Arie. Gegenwärtig giebt man fast immer die Oper, *Semiramide.* — Beyde Schwestern des verstorbenen, berühmten Paisiello liessen demselben in der Kirche *St. Maria la nova* ein Monument mit folgender Inschrift setzen:

IOHANNI PAISIELLO

TARENTINO

MARIA ET IPPOLITA

FRATRI INCOMPARABILI

LUGENTES

POSUERUNT.

Die neapolit. Zeitung bemerkt hiebey, dass Einige äusserten, man hätte lieber folgende Inschrift setzen sollen: „*Qui giace Giovanni Paisiello, autor della Nina pazza per amore.*“ — In wie fern Mad. Catalani unlängst in dieser Hauptstadt gefallen habe, bemerkt ein Brief daher mit folgendem Umstande. „Die so sehr bey uns beliebte Sängerin, Colbrand, war so eben im Begriff, unser Theater zu verlassen, um sich nach Frankreich und England zu begeben. Als man aber Mad. Catalani gehört hatte, so wurde sie aufs neue für unser Theater engagirt, und sie bleibt daher für jetzt in Neapel.“

Rom. Im teatro Valle machte die Op. buffa: *La contessa di colle erboso*, einen grossen *fiasco.* Im *Ser Marcantonio* von Pavesi soll ein gewisser Pozzi so schlecht gesungen haben, dass man blos den ersten Act geben konnte; auch Hr. Vasoli soll missfallen haben. Nach den neuesten Nachrichten hat sich die rühmlichst bekannte Sängerin Marcolini in dieser letztern Oper sehr ausgezeichnet und vielen Beyfall erhalten. — Gegenwärtig ist es in den Theatern zu Rom nicht mehr erlaubt, zu pfeifen: statt dessen gähnen aber die Zuhörer desſo lauter, sobald sich ein schlechter Sänger hören lässt. — Mad. Catalani hat hier in ihren Concerten nach ihrer Rückkunft aus Neapel zwar allerdings gefallen, doch im Ganzen kein grosses Aufsehen gemacht *).

Florenz. Dem Vernehmen nach haben hier die *Didone* von Pär und *gli Orazj e Curiazj* von Cimarosa keine gute Aufnahme gefunden. Bey ihrer abermaligen Ankunft in dieser Stadt, gab Mad. Catalani zwey andere Concerte mit vielem Beyfall. Auf dem Wege von Rom hieher stürzte diese Künstlerin mit Wagen und Pferden in einen Abgrund; blos letztere nebst dem Wagen wurden beschädigt, sie selbst kam auf eine wunderbare Art ganz glücklich davon.

*) Vergl. den ausführlichen Bericht aus Rom, No. 23 dieser Blätter. d. Redact.

Bologna. In der Op. buffa: *Il qui pro quo* von Orlandi, gefiel vorzüglich das Rondo im zweyten Act. — Hr. Tramezzani und der Castrat Guerra, nebst der Sängerin Bonini, gaben den *Mitridate* von Nasolini mit vielem Beyfall. (Ich habe bereits von dieser Oper, als sie letzthin in Mayland von Hrn. T. u. Dem. B. gegeben wurde in meinem vorigen Berichte gesprochen).

Siena. Das neue Theater, De' Bozzi genannt, wurde dieses Frühjahr mit der pärschen Oper *Agnese* eröffnet, welche mit Beyfall gegeben wurde.

Turin. Der *Barbiere di Seviglia* von Rossini soll gefallen haben.

Genua. Dieselbe ross. Oper machte *fiasco;* man gab darauf die farsa: *Che originali* von Mayer; sodann aber: *l'Italiana in Algeri* von Rossini, welche beyde gefielen. Den 31sten May sollte *La cenerentola* gegeben werden, eine Op. buffa, welche Rossini verwichenen Carneval in Rom componirte.

Reggio. Auf der diesjährigen Messe gab man mit vielem Beyfall den *Carlo magno* von Nicolini, worin sich der Castrat Velluti und die prima Donna Manfredini auszeichneten.

Verona. Die Op. seria; *Alzira,* von Manfroci machte *fiasco.*

Triest. In der rossinischen Op. seria, *Aureliano in Palmira*, gefiel, die Bassi und der Tenorist Donzelli, ganz vorzüglich aber eine deutsche Sängerin, Namens Fischer.

Venedig. Im teatro St. Benedetto bestand die Gesellschaft während dieser *Stagione* aus folgenden Individuen: Dem. Lipparini; Dem. Pesaroni, (die als eine gute Contraltistin angerühmt wird;) Tenor Hr. Campitelli, und Hr. Bianchi. Man gab folgende Farsen: *Il Corradino* von Pavesi — *L'amico dell'uomo* von Farinelli — *l' amor conjugale* von Mayer, welche mehr oder weniger gefielen. Die Op. seria, *Demetrio e Polibio* von Rossini, hat, dem Vernehmen nach, keine günstige Aufnahme gefunden. — Hr. Meyer Beer aus Berlin componirte für dieses Theater eine neue Oper, welche bereits fertig war und Ende Mays gegeben werden sollte; allein die Aufführung derselben unterblieb. Er ist bekanntlich reich, und treibt die Kunst blos aus Eifer und Liebe zu derselben. Wie ich höre, war der Director besagten Theaters so schmutzig, von diesem Meister, welcher nicht allein umsonst die Oper componirte, sondern auch den Poeten bezahlte und den Sängern Geschenke zu machen bereit war — noch oben drein 100 Louisd'or zur Deckung der Kosten für Kleidung und Decorationen zu fordern; worauf Hr. M. B. seine Partitur zurückforderte.

Bergamo. Unser hochverehrte Kapellm. S. Mayer ist bereits Anfang Aprils aus Neapel wieder eingetroffen, und hat vor kurzem eine neue Cantate, *Arianna e Bacco,* componirt, welche auf dem hiesigen Stadttheater zum Vortheil des Orchesterpersonals mit vielem Beyfall gegeben wurde. — Gegenwärtige *Stagione* gab hier eine Gesellschaft einige Opern, die aber unter aller Kritik war und auch bald ein Ende nahm. — Unsre Stadt und ganz Italien erlitt unlängst einen grossen Verlust durch den Tod des berühmten Orgelbauers, Joseph Serassi. Wahrscheinlich wird die musikal. Zeitung in Leipzig nächstens in Stand gesetzt werden, über die grossen Verdienste dieses Mannes und seine hinterlassenen Schriften nähere Auskunft geben zu können.

Como. Seit diesem Frühjahr besteht hier eine musikal. Liebhaber-Gesellschaft, welche wöchentlich zwey musikal. Akademien im Saale des Stadttheaters giebt. Die erste hatte am zweyten Ostertage Statt. Es werden darin leichte Ouverturen von Rossini, Mosca, Pavesi u. dgl. aufgeführt; mitunter lassen sich auch Dilettanten im Singen hören.

Loretto. Das Personal der Kapelle in der *santa casa* besteht dermalen aus folgenden Individuen: Hr. Francesco Basily, Kapellmeister; Hr. Serafino Marcocci, Organist; Soprani: die Hrn. G. Grilli, E. Boccanera, M. Grifoni, G. Spagnoli; Contralti: die Hrn. T. Ferri, A. Gentili, E. Paoletti, L. Satolli; Tenori: D. Spadolini, T. Ricci, Z. Vantaggi, G. Concordia; Bassi: D. Patriossi, E. Tassi, S. Morganti, D. Lauretti. Kapellm. Basily ist ein ausgezeichneter Componist und trefflicher Klavierspieler; er hat sich ganz nach der guten italien. und deutschen Schule gebildet; überdies ist er auch ein trefflicher Mensch. Er hat schon mehre Opern, und, wie ich bereits oben erwähnte, verwichenen Carneval eine Opera seria in Venedig mit Beyfall geschrieben. Sein sehnlichster Wunsch ist, in Deutschland bey irgend einem Hofe eine Anstellung zu bekommen, oder auch in diesem Lande blos einige italien. Opern componiren zu können; weswegen er auch

Digitized by Google

in diesen Blättern allen denen, die deshalb auf ihn Rücksicht nehmen können, bestens anempfolen wird.

Späterer Nachtrag zu den Nachrichten aus Mayland in No. 28 und 29.

Neapel. Die von mir letzthin angezeigte ältere Oper, *Semiramide* von Nasolini, wird noch fortgegeben, nicht der Musik, sondern der Sänger wegen, weil sich diese in derselben vorzüglich auszeichnen. Unter andern hat die Colbrand in diese Oper zwey Arien von Portogallo eingelegt, welche Mad. Catalani unlängst daselbst in ihren Concerten gesungen hat. Eine davon ist die bekannte: *Frenar vorrei le lagrime* etc. Es scheint, dass die Colbrand in derselben einen Sieg davon trägt, und jetzt in dieser Hauptstadt einen stärkern Anhang als zuvor habe. — Hr. Caraffa, welcher sich, wie bereits gemeldet, als Dilettant in seiner Oper, *Gabriella de Vergy*, auszeichnete, treibt nun die Musik als Profession. Von ihm wird nächstens eine neue Oper, *Ifigenia in Tauride*, auf dem Theater St. Carlo gegeben werden. — Die Oper, *Amor avvocato*, hat auf dem Theater de' Fiorentini nicht gefallen.

Vermischte Nachrichten.

Der hier zu Land berühmte Violinspieler, Paganini, ist endlich aus Venedig, wo er sich über ein Jahr befand, abgereist, und ging dieser Tage über Mayland nach seinem Geburtsorte, Genua. Er versicherte mich, er wollte von da aus eine Kunstreise nach Rom und Neapel, nachher aber eine nach Deutschland unternehmen. Auch Paganini ist für Spohr's Violinspiel sehr eingenommen; er nennt ihn den ersten und trefflichsten *Sänger* auf diesem Instrumente. — Unser trefflicher Bassist, Galli, der, so zu sagen, für unser Theater geschaffen ist, und die hier befindlichen armen Künstler häufig mit Geld unterstützt, geht zu Ende kommenden Herbsts nach Barcelona, wo er auf ein Jahr bey dem Theater engagirt ist; auch andere Sänger und Sängerinnen gehen zur nämlichen Bestimmung dahin ab. Wenn diese Auswanderung über Hand nimmt, so muss Italien bald seine Zuflucht zum Auslande nehmen. Dass zwey deutsche Sängerinnen nächsten Carneval auf unserm grossen Theater auftreten, kann vielleicht als Vorbote betrachtet werden. So viel ist gewiss, dass deutsche Sängerinnen mit einer schönen, geläufigen Stimme, mit einer guten Schule, und guten italien. Aussprache, schon jetzt in Italien Glück machen können. — Hr. Kapellm. von Winter hat dem hiesigen Kunsthändler Artaria eine von ihm verfasste Singschule in italien. und deutscher Sprache überlassen, welche nächstens gestochen werden und künftiges Jahr herauskommen soll. — Rossini reist nächstens nach Neapel, wo er eine neue Oper componirt; künftigen Carneval schreibt er ebenfalls eine neue Oper für das teatro Valle in Rom. Es ist möglich, dass er sodann eine Reise nach Petersburg unternimmt, wenn er anders ein Engagement bey dem dasigen Theater erhält. — Das hiesige k. k. Conservatorium besitzt schon seit einiger Zeit alle Originalpartituren von Hasse's Opern. Die Töchter des berühmten Hasse wollten dieselben in Venedig noch vor mehren Jahren nicht um einen hohen Preis hergeben; nun sind sie durch einen besondern Zufall um einen sehr geringen Preis zu uns gewandert. — In mehren öffentlichen Blättern des Kirchenstaats und auch im hiesigen *Corriere delle dame* befindet sich ein Artikel, welcher bey allen einheimischen Componisten Aufsehen erregt. Darin wird nämlich von einem Oratorium, *Isacco* betitelt, gesprochen, welches am 5ten April von Hrn. Morlacchi in der grossen Kirche zu Dresden aufgeführt wurde, wobey die Zuhörer eine grosse Menge Thränen (*copiosissime lagrime*) vergossen haben sollen, und der Sänger Sassaroli öfters seinen Gesang durch Weinen unterbrechen müssen. Weiter heisst es in demselben Artikel: „Alle deutsche Blätter sprechen von dieser vortrefflichen Composition, und man betrachtet Hrn. Morlacchi als den Erfinder von einer neuen Art Musik. Seine gegenwärtige ist so sublim, dass man sie der, von Hasse und Gluck, an die Seite setzt. Der Meister hat eine *rhythmische Declamation*, anstatt der Recitative geschrieben, die von ausserordentlicher Wirkung ist. Hr. Morlacchi ist mit einem Lorbeerkranz beschenkt worden, welchem folgende Inschrift beygefügt war: *Unsterbliche Lorbeer dem göttlichen Harmonisten, welcher mit übermenschlicher Sprache seiner Musik bezaubert und heiligt.* Die allgemeine Stimme ist, dass diese einzige Composition Hrn. M. unsterblich macht" etc. Der ganze Artikel schliesst mit einer Anrede an Italien, Mutter der schönen Künste, welche stolz seyn soll,

Digitized by Google

den grossen Verf. des Isaaks erzeugt zu haben etc. Ohne Hrn. M. im Geringsten zu nahe treten zu wollen, möchte man doch wissen, von wem dieser Artikel jener italien. Blätter eigentlich herrührt — Vor 14 Tagen hiess es, Mad. Catalani käme abermals nach Mayland. Bis jetzt ist sie nicht erschienen, und es ist zu vermuthen, dass sie diesmal bey uns weniger Glück haben wird. Man sagt, sie wäre jetzt in Pisa, um auch die Badegäste zu erfreuen und zu beärndten.

Rossini's neuste Oper wird auf unserm grossen Theater immer weniger besucht, und der ganze Beyfall erstreckt sich jetzt blos auf das Terzett und Quintett. — Man sagt, dass Kapellm. Gyrowetz in kurzem aus Wien hieher kommen werde, um für unser grosses Theater eine neue Oper zu componiren. — Heute Abend (d. 11ten Juny) giebt man endlich das bereits von mir erwähnte, neue grosse Ballet von Hrn. Viganò. Ich kann Ihnen schon zum voraus sagen, dass wir, ausser sehr wenigen Stücken von Beethoven, grösstentheils wässerigte Musik zu hören bekommen werden. Es ist sehr befremdlich, dass ein so grosser Künstler, wie Viganò, der die deutsche Musik das *non plus ultra* nennt, und, wie er selbst sagt, eben dieser deutschen Musik grösstentheils seine neuen Ideen zu verdanken hat — diesmal derselben so untreu werden, und seine herrlichen Tableaux und sprechenden mimischen Scenen einer nichtssagenden Musik preis geben konnte. Hoffentlich wird er ein anderes Mal sich selbst treuer bleiben. — Jemand, welcher dieser Tage aus Venedig hier ankam, versicherte mich, dass die neu componirte Oper von Hrn. Meyer Beer aus Berlin, von welcher ich letzthin sprach, nun in Padua zum erstenmale aufgeführt werden wird. — Einem hier verbreiteten Gerüchte zufolge hat Mayers *Rosa bianca e Rosa rossa* zu München auf dem Theater eine ungünstige Aufnahme gefunden. Bekanntlich ist Hr. Granara, impresario des Theaters zu Genua, wo diese Oper vor einigen Jahren zum erstenmale mit ausserordentlichem Beyfalle gegeben wurde, der *einzige* Besitzer der Partitur derselben, und er wollte sie seither an Niemanden, selbst um eine bedeutende Summe Geldes veräussern, ja nicht einmal Hrn. Mayer eine Copie derselben geben. Um so mehr befremdet es, wie man diese Oper in München geben konnte, da sie selbst in Italien von Niemand, als von Hrn. Granara aufgeführt werden kann. Der Fall dieser Oper in München scheint daher kaum anders erklärbar, als dass man dieselbe ganz verstümmelt auf nicht geradem Wege erlangt und so gegeben haben mag.

Nachschrift. So eben finde ich im hiesigen Journal einen Aufsatz über die neue rossinische Oper, woraus ich Ihren Lesern das Wesentliche in deutscher Sprache mittheile; wobey aber wohl zu bemerken, dass dies ein Italiener geschrieben hat, welcher hierin grösstentheils das Organ der Urtheile der Mehrzahl der Mayländer ist. Der Artikel beginnt folgendermassen: „Diese Oper macht viel Lärm; sie fängt mit dem Geräusch der Tambours an, fährt fort und endigt mit Trompeten und Schlaginstrumenten; ihr fehlt nichts, als Kanonen. Auf diese Weise werden die Componisten bald das sicherste Mittel finden, ihre Zuhörer wach zu halten.“ — — „Da das Spectakel im Ganzen gute fünf Stunden währt, so habe ich mir die Pönitenz anthun müssen, es künftig nur zur Hälfte anzuhören, weil ich überdies eine Unverdaulichkeit befürchte. Rossini's Ruf ist durch einige gut aufgenommene Opern, in welchen Imagination und Genie (*ingegno*) hervorleuchten, festgestellt. In seiner gegenwärtigen Oper hat er dieses bestätigt. Doch bekenne ich, dass, obschon es einem Theile (!) des Terzetts, eines Duetts, eines Quintetts, nicht an edler Musik, an Einheit der Idee, an künstlicher Ausführung fehlt, ich doch bemerkte, der Compositeur habe oft, um zu glänzen, die Situation und die Worte der Personen nicht mit guten Farben geschildert. So z. B. sind die *strette* der benannten Stücke ganz und gar nicht dramatisch, obschon der Text höchst dramatisch ist. Auf der andern Seite hat Hr. Rossini in gewissen Momenten gar nicht bemerkt, dass die Scene in einem Dorfe vor sich geht, und die Musik mit solcher epischen Solennität behandelt, als wären Cäsar und Trajan zugegen, da doch Pipo und Ninetta (zwey im Dienste des Pächters stehende Individuen) auf der Scene sind. So z. B. kündigt er die Ankunft des Soldaten, Gianetto, (Sohn des Pächters), welcher in die Ninetta verliebt ist, eben so an, als wäre es der Triumph Alexanders des Grossen,“ etc. — Ein solcher Theaterartikel ist mir in Italien noch nie zu Gesicht gekommen. Er enthält doch einmal etwas anderes, als leere Worte und hohle Ausrufungen. Was übrigens hier vom Adel der Musik, von Einheit der Idee,

Digitized by Google

von *künstlicher* Ausführung gesagt wird, das geben wir dem zurück, der es geschrieben hat. Eben *dies* hat er sicher nicht verstanden. —

Amsterdam. Seit dem vorigen Berichte ist hier in der musikal. Welt manches für uns Interessante vorgefallen. Im vorigen Sommer besuchten uns die Hrn. Kaufmann aus Dresden, und liessen ihre Instrumente im hiesigen deutschen Theater mit ziemlichem Beyfall hören. Vorzüglich gefiel uns das Harmonichord, bekanntlich ein Klavier-Instrument, worin der Ton (jeder hat nur Eine Saite) durch Reibung hervorgebracht wird — seines schönen, anhaltenden Tones wegen. Hr. Friedrich Kaufmann behandelte dies Instrument zweckmässig; langsame Stücke, besonders Choräle, nahmen sich vorzüglich gut aus, *Crescendo* und *Diminuendo* thaten hierbey eine vortreffliche Wirkung. Dies Zu- und Abnehmen des Tons ist ein grosser Vortheil dieses Instruments vor andern Klavierinstrumenten: weil sich aber keine geschwinde Stücke, wenigstens nicht deutlich, darauf hervorbringen lassen, so muss es noch sehr verbessert werden, bis es in allgemeinen Gebrauch kommt. Die Erfindung macht übrigens den Hrn. K. viel Ehre. Die andern Instrumente, das *Cordaulodion*, eigentlich eine Spielorgel mit vornehmen Namen, und die Trompeten und Pauken, gefielen uns weniger. Den Trompeter mit seinen Doppeltönen fanden wir merkwürdig; doch gefiel der mälzelsche besser. Die Herren gaben hier viele Vorstellungen und hatten Anfangs gute Einnahme; weil sie sich aber hier zu lange aufhielten, (sie kamen im Juny an, und reisten in der Mitte Septembers wieder ab,) so büssten sie das erst Gewonnene wieder ein. — Hr. Platzer, welcher sich für einen wiener Kapellm. ausgab, gab im französischen Theater ein Concert. Er liess sich mit einem eberlschen Klavierconcerte und einer Phantasie hören. Er zeigte viele Fertigkeit, griff aber das Instrument, einen wiener Flügel, so unbarmherzig an, dass es gleich verstimmt war, und eine Menge Saiten sprangen, welches natürlich eine widrige Wirkung machte. Auch hatte er nur wenig Zuspruch. — Hr. Iwan Müller kam von London und gab im französischen Theater auch ein paar Concerte. Er gab uns auf einer, wie er sagte, von ihm selbst erfundenen Klarinette, einige von ihm gesetzte Sachen, mit schönem Ton und vortrefflichem Vortrage zu hören. Es ist eine B-Klarinette mit 13 Klappen, womit er aber aus allen Tönen ganz rein bläst. Hr. M. wünschte diese Klarinette überall einzuführen: das wird aber viele Schwierigkeiten finden, denn wer einmal die andern Klarinetten gewohnt ist, wird sich schwerlich bequemen, wieder beynahe von vorn anzufangen. Auch ist noch die Frage, ob das, was z. B. für A-Klarinette gesetzt ist, sich auf dieser B-Klarinette eben so gut herausbringen lässt: die nämliche Wirkung kann es aber sicher nicht machen. Dass Hr. M. aus allen Tönen bläst, ist darum möglich, weil er sein Instrument durch und durch kennt, und also alles, auch die schwierigsten Sachen, darnach einrichtet: allein ein Anderes ist es, eigene, oder von Andern gesetzte Stücke für A-Klarinette, auf der B-Klarinette gut vorzutragen. Hr. M. hatte, ohnerachtet es Sommer war, ziemlichen Zuspruch, und erhielt vielen Beyfall. —

Unsere Winter-Concerte fingen im November an; das, von *Felix Meritis*, den 15ten Nov., das, von der Gesellschaft *Eruditio Musica*, den 17ten. Beyde zeichneten sich diesen Winter vorzüglich aus, und erhielten vollkommenen Beyfall. Mad. Marianne Sessi war für den Gesang engagirt und befriedigte durch ihren vortrefflichen Vortrag das Publicum jeden Abend. Sie machte es nicht, wie es wol andere hochberühmte Sängerinnen machen, welche nur mit einigen Lieblings-Arien unterhalten, sondern sie gab uns wenigstens in die 40 verschiedene Stücke zu hören; unter andern sang sie Mozarts Haupt-Arie aus *Figaro* zum Entzücken schön. Dann waren auch die Sänger der hiesigen deutschen Oper für den mehrstimmigen Gesang engagirt. Diese sangen zuweilen mit Mad. Sessi italienische Duetts, Trios, Quartetts u. dgl. und mit einander dergleichen deutsche Stücke, auch Chöre und Finalen aus Opern, worunter das erste Finale aus *Don Juan* den ersten Platz behauptete. Die vorzüglichsten dieser Sänger waren: Mad. Schirmer, erste Sängerin, hat eine angenehme, aber nicht starke Stimme; in Rücksicht der Methode bleibt noch vieles zu wünschen übrig. Mad. Hoffmeister hat eine etwas kreischende Stimme, trug aber das, was nicht zu schwierig war, richtig vor. Hr. Strobe, Tenorist, hat auch eine angenehme Stimme, und sein Vortrag kann noch sehr verbessert werden. Hätte er Gelegenheit, andere gute Tenoristen zu benutzen,

Digitized by Google

so könnte er ein ausgezeichneter Sänger werden. Hr. Haberkorn verband mit einer schönen, runden Bass-Stimme einen angenehmen Vortrag und gefiel allgemein. Könnte er etwas Unangenehmes in der Aussprache verbessern, so würde sein Gesang noch sehr gewinnen. Die Sänger sangen durchgängig immer rein, auch in den Finalen u. Chören. Wir hatten seit langer Zeit in unsern Concerten keinen so gut besetzten Gesang: dies wurde auch vom Publicum dankbar aufgenommen. — Die Symphonien gingen in beyden Concerten mehrentheils vortrefflich; der Musikdirector, Hr. Fodor gab sich viele Mühe, dass sie würdig ausgeführt wurden. In dem Concert, *Eruditio Musica*, ist dies aber doch noch eher möglich, weil dort wenigstens die Anfangs-Symphonie immer vorher probirt wird, welches in *Felix Meritis* der Fall nicht ist, und vielleicht wegen gegründeter Ursachen nicht seyn kann. Wir wünschen, dass Hr. Fodor hinführo jede Anfangs-Symphonie ganz, so wie sie ist, hinter einander aufführen lasse, und nicht so, wie es ein paar Mal geschehen, z. B. im ersten Concert von *Eruditio Musica*, wo in der prächtigen mozartschen Symphonie aus C dur mit der Fuge, der Menuet wegblieb und erst am Schluss des ersten Theils gegeben wurde. So etwas macht eine unangenehme Wirkung und stört den Genuss. Auch war dies einigemal mit beethovenschen Symphonien der Fall. Ist eine Symphonie wirklich sehr lang, so lasse man lieber ein anderes Musikstück weg, weil solche doch auch, was inneren Gehalt betrifft, selten eine Symphonie aufwiegen können. Wir lieben nun einmal die Symphonien, so wie sie hier gegeben werden, und sehen uns im Genuss derselben nicht gern gestört. Von neuen Symphonien hörten wir die von Beethoven aus C moll; sie wurde gut ausgeführt und gefiel. Eine von Danzi schien uns ziemlich unbedeutend. Eine neue von Wilms aus D dur wurde ebenfalls gut ausgeführt und gefiel. Eben so eine von Bernh. Romberg aus Es dur. Auch hörten wir eine schöne Ouverture von Hrn. Frenbel, Musikdirector beym holländischen Theater. Uebrigens wurden die Symphonien, die vorigen Winter gegeben worden waren, wiederholt. — Unsere Solo-Spieler thaten gleichfalls ihre Schuldigkeit, gaben uns aber mehrentheils das schon öfters Gehörte zum Besten; dies jedoch auch gut. Die Violine war durch die Hrn. Kleine, Ceulen, Hanssens und Schriwaneck, oder van der Fink, wie er sich jetzt nennt, gut besetzt. Hr. Kleine gab Concerte von Spohr, Kreutzer, Rode, Baillot und Fränzl mit schönem Ton und solidem Vortrag, wie man das an ihm gewohnt ist; und in *Felix Meritis*, mit dem jungen Hrn. Sündorf, einem Dilettanten, ein Concertante von Viotti, das gut zusammen ging. Hr. Ceulen gab ein paar Concerte von Viotti und Kreutzer. Hr. Hanssens liess uns einige Concerte von Viotti, eins von Rode und eins von Kreutzer hören. Dieser junge Künstler macht grosse Fortschritte; sein Ton ist vortrefflich und sein Vortrag im grossen Styl: wenn er so fort arbeitet, kann er ein ganz ausgezeichneter Violinist werden. Wir wünschten, er gewöhnte sich das Beben auf langen Tönen etwas ab; dies kann wol zuweilen gute Wirkung thun, allein zu oft angebracht, macht es einen übeln Effect. Hr. van der Fink trug ein paar Concerte von Kreutzer und Viotti sehr gut vor; so auch die rodeschen Variationen in G dur. Hier hätten wir aber gewünscht, dass er das Thema einfach, so wie es ist, genommen hätte; die Variationen machen dann eine bessere Wirkung. — Hr. de Bruine, Dilettant, liess uns ein Concert von Arnold und eins von Romberg aus D dur fürs Violoncell, vortrefflich hören. Schade nur, dass er der Musik jetzt so wenig Zeit widmen kann; wir würden an ihm einen zweyten Rauppe haben. — Hr. Fodor würde wohl gethan haben, wenn er das unbedeutende Concertino von seiner Composition weggelassen hätte. Fremde, welche zugegen waren, müssen natürlich einen irrigen Begriff von einem unserer ersten Künstler auffassen; wir, die ihn öfters gehört haben, wissen, was er zu leisten vermag. Dies zeigte er denn auch nachher in Mozarts Klavier-Concert aus Es dur, und in einem andern von eigener Arbeit aus C dur, welche er beyde ganz vortrefflich darstellte. Ersteres wurde ganz vorzüglich schön accompagnirt, was eben nicht leicht ist; so machte es einen herrlichen Effect. Hr. Steup gab uns ein Concert von Dussek zum Besten. Hr. Wilms auch eins von Dussek; und ein paar von eigener Arbeit, (D u. Es dur,) auch Variationen von Ries und von ihm selbst mit Begleitung der Flöte, durch Hrn. Dahmen. Hr. Tammen spielte ein Concert von Dussek; es schien, als ob er nicht mehr gewohnt wäre, öffentlich aufzutreten. Hr. Bertini gab uns Cramers Concert aus C moll zu hören, doch nicht

Digitized by Google

so, wie wir's gewünscht hätten; denn weil er den Takt ganz willkürlich behandelte, so konnte das Stück, wie es schien, nicht richtig accompagnirt werden, welches ganz natürlich eine üble Wirkung machte. Hr. Bertini ist noch ein junger Mann, hat aber eine grosse Fertigkeit; so machte er z. B. Terzen-Gänge durch die halben Töne mit Einer Hand, herauf und hinunter, in grösster Geschwindigkeit. Wenn er sein Spiel in Rücksicht des Vortrags nun noch verbessert, so wird er sehr viel leisten. Dem. Schriwaneck trug in *Felix Meritis* ein Concert von Ries aus Es dur recht gut vor; desgleichen Dem. Broes, eine Dilettantin, eins vom nämlichen Meister aus Cis moll, ebenfalls gut, und recht hübsche Variationen von ihr selbst auf *God save the King*, wobey sie aber etwas zu sehr eilte. — Hr. J. C. Kleine spielte ein neues Klarinett-Concert von seinem Vetter in Carlsruhe, und andere, von Schneider, Wilms, Stumpf und F. Müller, alle mit vieler Fertigkeit. Hr. Christiani liess uns mit angenehmen Vortrag ein Klarinett-Concert von Schneider, eins von Röhner und eins von Benucci hören. Desgleichen gaben die Hrn. Planque, Vater und Sohn, ein Doppel-Concert von Krommer in *Felix Meritis*. — Hr. Dahmen liess sich mit einem Flöten-Concert von Hoffmeister, sein Söhnchen mit einem von Devienne, und beyde zusammen mit einem Doppel-Concert von Schneider hören, welches sehr richtig zusammen ging und rein stimmte. Der Kleine hat seit vorigem Winter merklich zugenommen, er leistet für seine Jahre wirklich viel. Er mag 9 oder 10 Jahr alt seyn. Wenn er so fort fährt, so kann er's sehr weit bringen. Hr. van Ollefen liess uns Flöten-Concerte von Müller, Wilms, Devienne und Hugot mit vieler Fertigkeit hören. — Hr. Mann, unser geschätzter Fagottist, hatte durch einen heftigen Blutsturz sehr an seiner Gesundheit gelitten, man fürchtete mit Recht für sein Leben. Doch zu unserer Freude trat er in der Hälfte des Winters wieder auf mit einem Concerte von Stumpf, und führte dieses, so wie nachher noch einige andere Concerte und Variationen, vortrefflich aus. — Hr. Stoll liess sich einigemal auf der Oboe, mit einem Concerte von Wilms, und mit Beyfall hören. — Unsere Hornisten, die Hrn. Potdevin, Vater und Sohn, und Hr. Hehrens, gaben uns auch in einigen Concerten Beweise ihrer Geschicklichkeit. Der junge Hr. Potdevin verspricht für die Zukunft sehr viel. — Dem. Gallo führte die Harfen-Concerts von Steibelt, Nadermann und Bochsa vom vorigen Winter, wieder gut aus; doch einige Werke Variationen noch besser. — Ein paar Concertanten von Wilms, u. eine Jagdmusik von Rauscher, für 4 Hörner, 3 Trompeten, 2 Fagotten und Bassposaune, erhielten ebenfalls vielen Beyfall. — Die *Schöpfung* von Haydn wurde in *Felix Meritis*, und nachher von der Gesellschaft *Eruditio Musica*, in einem Extra-Concerte, mit vielem und verdientem Beyfall ganz vortrefflich gegeben; richtiger hörten wir dies Werk nie. Mad. Schirmer und die Hrn. Strobe und Haberkorn sangen die Solo-Partien, und sehr gut; eben so wurden die Chöre vortrefflich ausgeführt. Ueberhaupt, Sänger und Orchester thaten vollkommen ihre Schuldigkeit, und alle, wie von Einem Geiste belebt, beeiferten sich, das vortreffliche Stück würdig darzustellen. Vom Publicum wurden beyde Darstellungen mit Enthusiasmus aufgenommen. —

(Der Beschluss folgt.)

Frankfurt a. M. Am 15ten Juny gab Hr. Joseph Wolfram, Flötenspieler aus Wien, ein Concert, und darin 1) das erste Allegro eines Flöten-Concerts von Berbuger mit angeschlossenen Var. von Bayer; 2) Polonoise für Flöte von Wilms; dann 3) ohne Begleitung: Phantasie für Flöte nach dem Thema aus der Schweizerfamilie: *Wer hörte mich wol jemals klagen*, mit anschliessendem Kuhreigen. Er brauchte die Doppelzunge wenig, trug weniger staccato als geschliffen vor, doch war, wiewol er manche strengere Forderungen unerfüllt liess, sein Vortrag angenehm.

Am 19ten May gab Hr. Franz Siebert eine grosse musikal. Akademie, deren Ankündigung wenigstens sehr reichhaltig war. Der Inhalt war in der ersten Abtheilung: 1. Ouverture d'Anacreon, von Cherubini; 2. Sopran-Arie mit Chor, von Kapellmeister Danzi, gesungen von Dem. Friedel; 3. das *Pilgerleben*, Romanze für Basso und Chor, von Fischer, gesungen von Hrn. F. Siebert; 4. grosses italienisches Quartett, von Portogallo, ges. von den Hrn. Schelble, Krömer, Höller und Siebert, ohne Begleitung; 5. Duetto aus der *Schöpfung*, von Haydn, gesung. von Dem. Eilking, Schülerin der Mad. Graff, und Hrn. Siebert; 6. das *Schwert*, von Körner, componirt von Carl Mar. v. Weber,

Digitized by Google

gesungen von 24 Männerstimmen, ohne Begleitung. Zweyter Theil: 1. Cavatina von Portogallo, gesungen von Hrn. F. Siebert; 2. Duetto aus *Camilla*, von Pär, gesungen von Dem. Friedel und Hrn. Siebert; 3. *das Gebet der Schlacht*, von Körner, comp. von C. M. von Weber, ges. von den Hrn. Schelble, Höfler, Illenberger, Leissring, Hill, Krönner, Hassel und Haas, ohne Begleit.; 4. Romanze von Weigl: *Ein Mann auf seinem Gaule sass* etc., Basso Solo, gesungen von Hrn. F. Siebert 5. *Lützows wilde Jagd*, von Körner, compon. von C. M. von Weber, gesungen von 24 Männerstimmen, ohne Begleitung. Diese Chöre wurden von den vorzüglichsten Sängern vorgetragen.

Im Monat April hatten auch wir das Vergnügen, Mad. Marianne Sessi zu hören; über die Vorzüge dieser Sängerin ist bey Gelegenheit ihrer jetzigen Kunstreise von mehren Orten Deutschlands und namentlich in Berichten aus Leipzig in dieser Zeitung ausführlich, wahr und genügend gesprochen, aus dem sich schon das hiesige Urtheil von selbst ergiebt.

Am 12ten May gab Hr. Abraham Schneider, königl. preuss. Kammermusicus, mit seiner Gattin und seiner hoffnungvollen Tochter hier ein Concert; ihre Vorzüge wurden nach Verdienst erkannt.

Dem. Coda, Sängerin der grossen ital. Oper zu Paris, gab hier am 21sten Juny ein Concert, dem ich nicht beywohnen konnte; sie sang eine grosse Arie aus der Oper: *La Regina d'Inghilterra* und Variat. auf das Thema: Mich fliehen alle Freuden. Auch spielte sie auf dem Pianoforte Variat. auf das Thema: *Deh cari venite*, von ihrer eignen Composition.

Der berühmte Klavierspieler und Componist, Hr. J. B. Cramer aus London, besuchte vor kurzen unsre Stadt; doch hatten wir uns keines öffentlichen Concertes von ihm zu erfreuen.

Unser bisheriger sogenannter erster Bassist, Hr. Siebert, verlässt schon wieder die hiesige Bühne.

Kurze Anzeige.

1. *Fantaisie pour la Harpe* — Oeuvr. 55. (Pr. 2 Fr.) und
2. *Variations pour la Harpe* — Oeuvr. 56. (Pr. 2 Fr.)

beyde von L. Spohr, gestochen bey Simrock zu Bonn und Cöln.

Der treffliche Meister, dem die deutsche Tonkunst, in Hinsicht auf Composition und auf Virtuosität, so Bedeutendes verdankt, und der ihr nun auch durch beydes so viel Ehre in Italien macht, erwirbt sich mit den hier genannten, an Umfang, nicht aber an Gehalt kleinen Werkchen ganz gewiss lebhaften Dank bey allen guten Harfenspielern; d. h. bey allen, die nicht nur geschickt sind, ziemlich Schwieriges auf ihrem Instrumente richtig auszuführen, sondern die auch Geist, Gefühl und Geschmack in dem verlangen, was sie ausführen sollen, und die alles dies, wo es vorhanden, zu erkennen und wieder in ihr Spiel zu legen wissen. Das zweyte dieser Werkchen, die Variationen über Méhuls angenehmes: *Je suis encore dans mon printems*, sind mehr Bravourstücke, geeignet den Virtuosen glänzen zu lassen; das erste, die Phantasie, (sie ist recht eigentlich eine freye, obwol in Gedanken und Ausdruck eben sowol, als in der äussern Form und Schreibart eng verbunden und zusammenhängend,) giebt zwar zu jenem auch Gelegenheit, gehet aber mehr darauf aus, bedeutende Gedanken, kunstreiche Ausarbeitung und eine gewisse Würde des Charakters darzulegen. Sie ist ein so treffliches Musikstück, dass es der Rec. den wenigen guten Harfenspielern allein nicht gönnet, sondern es zugleich soliden Klavierspielern empfiehlt, die, mit Verlegung der obern Stimmen einiger Accorde, wie sie sich ihnen sogleich von selbst zeigen wird, es ebenfalls zu ihrem und Anderer Vergnügen recht gut ausführen können.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 30sten July. **N°. 31.** 1817.

I.

Versuch, den musikalischen Ausdruck der Schwere auch zur Bezeichnung des Redevortrags anzuwenden; nebst einigen daraus gefolgerten Regeln für Musiktexte.

I n h a l t:

A. Allgemeine Schwere, Taktschwere; ein hieraus gezogenes, erstes Gesetz über den Vortrag.

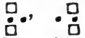
B. Gewicht in der Ton- und Wortsprache, Schwergewicht, Gewichtschwere.

C. Schwerart, Gewichtschwerart.

A. Ueber den Begriff der Schwere.

Man höre einen Schall, Laut, oder Ton; dann einen zweyten auf gleiche Weise, und durch gleiche Mittel bewirkten: so werden entweder beyde Schälle sich gleich, oder ungleich seyn. Sind sie ungleich, so wird der eine stärker oder schwächer, als der andere seyn. Als, ich schlüge mehrmals mit einem Finger gegen einen und denselben Gegenstand, und zwar auf eine und dieselbe Stelle. Dieser Ausdruck der Stärke und Schwäche, im Verhältnisse zu einander genommen, kann nun auch gedacht und gefühlt werden, ohne ihn für die äussern Sinne vernehmbar werden zu lassen; und hierin liegt der Begriff der allgemeinen Schwere. Indem man aber einen Unterschied der einzeln Steigerung wahrnimmt, erhält man den Begriff der besondern Schwere. Dieser besondern Schwere steht die Leichte entgegen. — Schwere und Leichte, an und für sich (abstract) gedacht, sind daher, auch ohne mit Stärke und Schwäche eines Schalles verbunden zu seyn, für sich bestehend. Schwere und Leichte kann aber auch gleichmässig mit Stärke und Schwäche verbunden seyn; später wird sich zeigen, dass sie sich sogar einander entgegengestellt werden können, ohne sich aufzuheben. Hieraus ergiebt sich, dass Schwere und Leichte, an und für sich, ohne eine andere Bey-Eigenschaft gedacht werden können, und für vorgesetzten Gegenstand so genommen werden sollen, falls auch, um sie anschaulicher zu machen, der Ausdruck der Stärke und Schwäche als Erklärung hinzugefügt wäre. Der Schwere geht es wie den Farben; obgleich die Farbe nicht der Körper ist, an dem sie sich nachweisen lässt: so kann man sie dennoch nicht gut ohne Körpermaterie zeigen. Man kann sogar die Schwere durch Winke sehen, sie zeigen, ja sogar zeichnen: || || |, welche Zeichnung der Striche einem Trochäus gleicht. Versinnlicht man diese Linien durch ein Nachbilden in der Luft mit dem Finger, und giebt der längern Ausdehnung gleiche Zeitdauer mit der kürzern, so wird die längere mehr Schwere, als die kürzere haben.

Schwere im Allgemeinen, heisst daher jeder Nachdruck, den man, im hier angenommnen Gebiete, in eine Note oder Wortsylbe hineindenkt, oder wirklich hineinlegt; als:



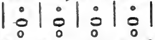
lala lala

wo die mit dem Vierecke bezeichneten Noten und Sylben den Nachdruck, also eine Schwere haben sollen. Sie ist aber hier eine willkürliche, mithin noch keine Taktschwere; wol aber kann sie zur Taktschwere gemacht werden. Es giebt nämlich im musikalischen Taktmasse mehre Grade der Schwere. Diese Grade sind durch die Taktmassgattung, deren es mehre giebt, bestimmt.

Erste Gattung, das *Eintel-Taktmass* hat nur *einen* Grad der Schwere. Jeder einzelne Schlag oder Ruf, wie auch mehre wiederkehrende, sich gleichbleibende Schläge oder Rufe, z. B. die Schläge eines Eisenhammers; der zwey-, drey- oder viermalige Tuba- oder Trompeten-

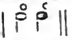
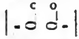
Digitized by Google

Ruf; die Glockenschläge einer Uhr, sind Eintel-taktmass. Die Bezeichnung *dieser* Schwere sey folgender kleine Zirkelbogen: o, welcher über eine Note, oder eine Sylbe zu setzen ist, als:



(bestimmend:) Bein, Brust, Hals, Kopf.

Zweyte Gattung, das Zweyteltaktmass, hat zwey Grade der Schwere; einen *schwersten* und einen *leichteren*, welche regelmässig mit einander wechseln. Der zweyte Grad der Schwere werde mit: c, bezeichnet. Es würde folgendes Taktmass gegeben: oc | oc | oc | oc || oc | oc | oc | oc || so ist dies unverkennbares Zweyteltaktmass. Der Choral hat daher gewöhnlich Zweytel- und nicht Viertel-Taktmass, weil, selbst wenn Viertel darin vorkommen, das zweyte und vierte keine eigene Schwere haben, sondern durchaus als dem ersten und dritten Takt- und Zeitviertel beygehörig, gedacht werden müssen. Diese musikalische Unterscheidung zweyer verschiedener Taktschweren kann in der Rede nicht allein aufgenommen werden, sondern sie ist auch schon in ihr vorhanden; als: es bildeten zwey Wörter eine Redensart; so können beyde im Einteltaktmass (oder Eintelschwere) gedacht werden: z. B. „*Still*, *Freund*,“ in welchem Falle beyde Wörter, wie beyde Noten, *gleichen* Nachdruck haben.

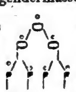
Sie können aber auch in Zweyteltaktmass, also mit zwey *verschiedenen* Graden der Schwere gedacht werden; und in diesem Falle hat entweder das erste oder zweyte Wort die grössere, und das andere die leichtere Schwere; als: „Still, Freund,“  oder: „Still, Freund.“ 

Diese 3 Fälle sind nur möglich. Jeder von ihnen kann gebraucht werden; einer wird aber nur der sinngemäss richtigste seyn können, worüber hier nicht entschieden wird; genug: jeder nach Eintel- und Zweyteltaktmass denkbare Fall kann bezeichnet, und als bezeichneter wieder erkannt werden.

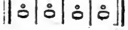
Wie man vermittelst einer Theilung des Einteltaktmasses das Zweyteltaktmass erhielt, kann man durch eine abermalige Theilung des Zweyteltaktmasses, das Vierteltaktmass entstehen lassen. Und wie das zweyte Zweytel dem erstern hinsichtlich der Schwere nachstand, einen *geringern* Grad erhielt: so wird auch jedes zweyte Viertel eines jeden Zweytels einen geringern Grad der Schwere haben, als das erste; so dass das erste, aus einer Eintelnote hergeleitete Viertel den stärksten Grad der Schwere; das 3te, oder das erste des zweyten Zweytels, den nächsten; das 2te des ersten Zweytels, den 3ten; und das 2te des zweyten Zweytels, oder das 4te, den viertfolgenden Grad der Schwere bekommen würden.

Der 3te Grad der Schwere werde mit: ɔ, und der 4te mit ^, bezeichnet.

Diese Grade gehen so aus einander hervor, dass ihre mathematische Verwandtschaft und Abhängigkeit folgendermassen sich nachweisen lässt:

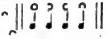


Um den Unterschied der Schwergrade deutlich aufzufassen, setze man diese vier Wörter in jedes Taktmass um, unbekümmert, ob ein sinngemässer Ausdruck daraus hervorgehe.

(In das Einteltaktmass:) o o o o 
„Still sey, sonst Freund“

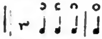
(In das Zweyteltaktmass:) o c | o c
„Still sey, sonst Freund“

(oder es finge mit der leichtern Sylbe an,) als c | o c | o ||
„Still sey, sonst Freund“

(In das Vierteltaktmass:) o ɔ c ^ 
„Still sey, sonst Freund“

oder das zweyte Wort habe den stärksten Grad der Schwere:) ^ o ɔ c
„Still sey, sonst Freund“

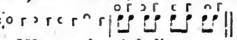
oder das dritte Wort:) c ^ o ɔ
„Still sey, sonst Freund“

(oder das vierte Wort:) ɔ c ^ o
„Still sey, sonst Freund“ 

Dieses sind wieder alle mögliche Fälle nach den bekannten Gattungen der Taktmasse. Dadurch

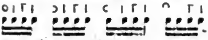
dass man sich zuerst mit allen möglichen Fällen bekannt macht, gleichviel ob sie sinngemäss sind, gelangt man zu der Fertigkeit, jede Bezeichnung richtig geben, erkennen, und deutlich unterscheiden zu können, welche Bezeichnung die sinngemäss richtige sey. Um diese Taktschweren leicht und richtig auffassen und anwenden zu können, hat man sie sich so im Gegensatze zu denken, dass die beyden ersten Grade, positive oder wirklich schwere Grade; der 3te und vierte Grad hingegen, negative, oder schon leichte Grade der Schwere zu nennen sind. (Wie auch in der Tonkunst das 1ste und 3te Viertel im $\frac{4}{4}$ Takt durch *schwere*, und das 2te und 4te durch *leichte* Takttheile unterschieden werden).

Die übrigen Grade der Schwere verlieren zum Theil ihre Unterscheidbarkeit, indem sie sich wieder einer allgemeinen, negativen Schwere, das ist einer allgemeinen Leichten, nähern.

Das zweyte Achtel des ersten Viertels hat den 5ten Grad der Schwere. Er werde mit: r, bezeichnet. Zu diesem sollten nun das vierte, sechste und achte Achtel im Verhältnisse stehen, wie das 2te, 3te und 4te Viertel zum ersten Taktviertel, (nämlich das 6te Achtel sollte den 6ten, das 4te den 7ten und das 8te den 8ten Grad der Schwere haben); doch ist der Unterschied zu unbedeutend und zu unerkennbar, als dass man Anstand nehmen könnte, allen diesen vier zweyten Achteln eines jeden Viertels, den fünften Grad beyzulegen: 

Auch in der Wortsprache sind diese untergeordneten Schwergrade vorhanden, als „*Wachsthum wünscht man* u. s. w.

Auf gleiche Weise wird jedes zweyte Sechszehntel eines Achtels den sechsten Grad der Schwere bekommen, und sich so: | bezeichnen lassen:



Eine weitere Bezeichnung wäre überflüssig.

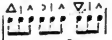
Solchen vier Sechszehnteln sind in den Schwergraden folgende Wörter gleich: *Freudétrunkén, beybéhaltén, übèrflüssig* etc.

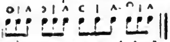
Dieses sind sämmtliche Schwergrade der geraden Takteintheilung. Es giebt aber noch eine Takteintheilung in ursprünglich ungerade Theile, welche jedoch eine Beziehung auf die, der geraden, beybehalten, und sich sogar in solche wieder auflösen lassen. Die erste Nebengattung ist das Dritteltaktmass; (unter $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, und $\frac{3}{8}$ bekannt.)

Es hat drey Grade der Schwere. Das erste Drittel hat auch den ersten Grad, es werde aber mit Δ bezeichnet, um anzuzeigen, dass er der erste der Dritteleintheilung ist; das dritte Viertel hat den zweyten Grad und werde mit dem umgekehrten Dreyecke (∇) bezeichnet, welcher den Nachdruck des 2ten und 4ten Grades des Vierteltaktmasses in sich vereinigt. Das 2te Drittel hat den dritten Grad; er werde mit ɔ bezeichnet, weil er dem zweyten Takttheile im $\frac{4}{4}$ Taktmasse ganz gleich ist.

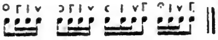
Auch diese Schweren der Dritteleintheilung finden sich in der Wortsprache vor:

Δ ɔ ∇
„Still Freund, sonst.“ —

Ist gleich das erste und zweyte Drittel dem ersten und zweyten Viertel so ähnlich, dass man sie für gleich nehmen kann: so ist dennoch das dritte Drittel für die Unterscheidung sehr wichtig, weil es den besondern Ausdruck des 4ten Viertels mit der Schwere des 3ten verbindet. Wo also ein Wort so gestellt ist, dass es durchaus den ersten Schwergrad für das folgende fordert, obiger 4ter Grad aber zu leicht seyn würde: da ist dieser dritte Grad des Dritteltaktmasses zu setzen. Für die untergeordnete Drittel-Eintheilung wären etwa folgende Zeichen, aus einem Dreyecke entlehnt, zu wählen (die der geraden Eintheilung bilden zusammen ein Viereck): für das dritte Drittel eines jeden Drittels ein aufwärts gerichteter spitziger Winkel: Λ; für das 2te Drittel eines jeden Drittels bleibe die Bezeichnung des 2ten Sechszehntels, dem es gleich ist, als: 

Oder im geraden Taktmasse 

Für die Drittel-Eintheilung eines Achtels, welche sich zu der eines Viertels verhält, wie das Sechszehntel zum Achtel, sey das Drittel als Sechszehntel bezeichnet, durch einen nach unten gekehrten spitzen Winkel: V; das zweyte Drittel aber durch folgenden Strich: | angedeutet



Digitized by Google

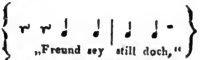
Auch die Wortsprache hat diese Dritteleintheilung, als: „Uebermuth; ; Gütige; ; Heiligenbild; ; grüngelbliche; ."

(Insofern diese untergeordneten Schwergrade als für sich bestehend gedacht werden können, ist der erste dieser untergeordneten Grade, mit □ bezeichnet, theils eine allgemeine, theils die genannte, zwischen *schwer* und *leicht schwebende*, dadurch anzuzeigen, welche sich nach Belieben in jeden andern Grad der Schwere verwandeln lässt.)

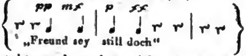
Ein hieraus gezogenes erstes Gesetz über den Vortrag.

Das Taktmass giebt hiernach die ersten Regeln des musikal. Vortrags. Der Vortrag ist taktmässig richtig, wenn dies bekannte Verhältnis der Schweren ausgedrückt wird: und unrichtig, wenn dagegen gefehlt; endlich, gemein und unbedeutend, wenn es weder beobachtet, noch dagegen gefehlt wird. Als:

(richtig)

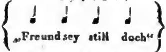


(falsch)



welches taktgerecht, aber nicht sinngemäss richtig so geordnet stehen würde:

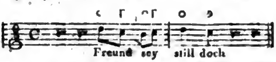
(Gemein und unbedeutend.)



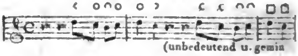
in welchem Falle man weder Schwere, noch Leichte heraus erkennen kann.

Dieser Schwerausdruck, der ausser dem Taktmasse besteht, und schon früher der allgemeine genannt, und mit □ bezeichnet worden, ist der eigentliche Mittelpunkt zwischen Schwere und Leichte; oder schwebend zwischen dem 1sten, 2ten, 3ten und 4ten Grade. Er ist auch in der Wortsprache vorhanden, und da am zweckmässigsten zu verwenden, wo etwas ruhig, nicht mit Accentuation, aber auch nicht ohne solche gesagt werden soll, als: „*heute ist schönes Wetter*," wodurch verhindert wird, dass den Worten, *heute* und *schönes*, kein hervorragender Nachdruck beygelegt werden soll; welches zu erkennen sehr schwer und oft sehr wichtig ist. — Die untergeordneten Grade der Schwere müssen demnach auch ohne alle Schwere gegeben werden, wenn sie taktrichtig seyn sollen, als:

(richtig)



(falsch)



Dass man diese Beyspiele noch ohne Zeitmass und blos nach willkürlicher Dauer und Schnelligkeit nehmen kann, beweiset gleichfalls, dass Taktmass, als das ursprünglich Selbständige, frey vom Zeitmasse gedacht und genommen werden kann; und mithin die ersten Regeln, man kann sie Grundregeln des Vortrags nennen, giebt.

Dadurch, dass man beym Unterrichte in der Musik gewöhnlich Zeitmass als das erste formende Princip annimmt und lehrt, (man sagt zwar uneigentlich, Takt), und indem man Taktmass blos als Zeitmass anwendet, verliert der Lehrling den Begriff vom Taktmasse; deshalb müssen auf verkehrtem Wege späterhin Vortragsregeln eingeschaltet, theils als Stutzen, theils als lügenhafte Zierrathen angebracht werden, um einem entstellten, seelenlosen Lehrgebäude wieder einige Annehmlichkeit zu geben; anstatt dass, mit der gründlich richtigen Lehre angefangen, die geistigen, vollendeten Formen sich in eben so schöne, in Wohllaut ansprechende sinnliche setzen würden.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Amsterdam. Beschluss aus der 30sten No. In der deutschen Oper, unter der Direction des Hrn. Schirmer, hörten wir Opern von Mozart, Winter, Sim. Mayer und Andern. Obschon die Vorstellungen den Kenner nicht befriedigen konnten, wozu das schlecht besetzte Orchester vorzüglich mit beytrug: so wurden sie doch vom Publicum fleissig besucht und unterstützt. Die deutsche Oper fand hier immer viele Lieb-

haber; deswegen konnte es nicht fehlen, auch eine mittelmässige Gesellschaft musste, weil wir so lange den Genuss durch Schuld der Zeitumstände entbehren mussten, vielen Beyfall finden. Dadurch fand Hr. Schirmer sich denn im Stande, seine zahlreiche Gesellschaft, welche auch Schauspiele gab, zu unterhalten, und hatte noch einen ansehnlichen Vortheil dabey. Sein Plan war, uns künftigen Winter eine bessere Oper zu besorgen, das Schauspiel aber vielleicht eingehen zu lassen. Leider ist er aber, auf einer Reise nach Aachen, in Cleve gestorben. Was wir nun zu erwarten haben, wird die Zeit lehren. —

Hr. Cramer aus London besuchte uns im vorigen Winter, gab aber kein Concert, zum grossen Leidwesen aller Freunde des soliden Klavierspiels. — Sehr erwünscht war uns der Besuch des königl. preuss. Kapellm.s, Hrn. Bernh. Romberg, welcher schon längst sehnlich erwartet wurde. Der grosse Ruf, welcher vor ihm herging, verursachte, dass das erste Concert, welches er am 11ten April im hiesigen deutschen Theater gab, ganz übermässig voll war. Wir hörten von ihm ein Concert, betitelt: die Reise auf den Bernhardsberg; und ein Capriccio über schwedische Volkslieder. In Rücksicht des sehr gebildeten, geschmackvollen Vortrags, und des leichten, ungezwungenen Spiels, wurde unsere grosse Erwartung noch bey weitem übertroffen: nicht aber in Rücksicht des Tons; diesen fanden wir, besonders in schwierigen Passagen, weit schwächer und kaum zu vergleichen mit dem kräftigen Ton unseres, leider zu früh verstorbenen Rauppe. Beyde Künstler sind überhaupt nicht zu vergleichen; jeder hat oder hatte sein Eigenthümliches; beyde stehen aber einzig und unübertroffen in ihrer Art da. Durch Hrn. Romberg lernten wir noch einmal einsehen, was wir an Rauppe verloren haben. Hr. R. gab am 15ten ein zweytes Concert, worin er uns ein Militair-Concert, und polnische Volslieder, als Capriccio bearbeitet, zu hören gab. Auch dieses Mal, wiewol nicht in dem Grade als das erste Mal, befriedigte er die ansehnliche Gesellschaft. Hr. H. C. Kleine spielte ein Violin-Concert von Baillot aus A moll, mit schönem Ton, ganz vortrefflich. Hr. Romb. gab dann in aller Eil und Geschwindigkeit Concerte in Utrecht, Rotterdam und im Haag, und hernach hier am 25sten April noch ein drittes, worin er sein schönes Spiel und seinen sehr gebildeten Vortrag ganz vorzüglich entfaltete. Das Concert aus Fis moll, welches er uns hören liess, war ein Meisterstück von Composition und Ausführung, wol das beste, was er gab; besonders gefiel uns das erste Allegro, welches er kräftiger, als seine andern Stücke, ausführte. Dann gab er noch Kosaken-Lieder, auf die nämliche Art bearbeitet, wie die schwedischen Volkslieder, welche er auf Verlangen zum Schluss noch einmal hören liess. Hr. R. zeigte, dass er in jeder Art des Vortrags gewandt sey, sowol im grossen, kräftigen Styl, als im leichten, tändelnden, gefälligen; und hiemit bestätigen wir das aus eigener Erfahrung, was früher über ihn in diesen Blättern gesagt worden ist. — Hr. Mühlenfeld gab am 18ten April auch ein Concert im deutschen Theater. Es war eben nicht vortheilhaft für ihn, dass er sich zugleich mit Hrn. Romberg hier befand, denn er hatte ein ziemlich leeres Haus und erwarb kaum die Kosten. Er liess uns hören: ein Concert für's Piano, eins für Violin, und Variationen über schwedische Volkslieder für's Piano, alles von eigener Composition. Er zeigte auf beyden Instrumenten viele Fertigkeit, auf der Violine aber eben nicht viel Ton. Es ist für Einen Menschen wol zu viel, auf verschiedenen Instrumenten so viel leisten zu wollen; wir würden Hrn. M. lieber rathen, sich nur an eins zu halten. Er erhielt von dem kleinen Publicum vielen Beyfall. — Die in Deutschland berühmte Sängerin, Mad. Milder-Hauptmann besuchte uns auch, und gab am 29sten April ebenfalls ein Concert im deutschen Theater. Sie sang eine Arie mit Chor von Nicolini, noch eine von dem nämlichen Meister, und eine allerliebste Romanze von Hummel. Dann gab sie am 6ten May noch ein zweytes Concert, sang eine Arie von Rossini und wiederholte die zweyte Arie von Nicolini, welche sie im ersten Concerte gesungen hatte. Im 2ten Theil gab sie eine Scene aus Athalia mit schöner Musik vom Freyherrn von Poissl, wobey sie sich auch als Schauspielerin zeigte. Wir fanden, dass Mad. M. H. eine überaus schöne, runde, volle, und dabey starke Stimme hat, mit welcher sich aber mehr machen liess, als sie eben leistete. Ihr Gesang kam uns etwas kalt und steif vor; auch scheint sie sichs zum Gesetz gemacht zu haben, gar keine Verzierungen anzubringen, auch da nicht, wo sie hingehören,

Digitized by Google

und also Effect machen. Die italienischen Arien von Nicolini und Rossini machten darum die Wirkung nicht, welche sie hätten machen können. Bekanntlich richten die italienischen Componisten ihre Singpartien so ein, dass die Sänger hier und da die Freyheit haben, von dem Ihrigen etwas hinzuzuthun, oder sie passend zu verzieren; geschieht das nun nicht, so erscheint die ohnedem öfters magere Musik ganz dürre, saft- und kraftlos. Italieniche Musik muss, däucht uns, auf italienische Art, und deutsche Musik nach deutscher Art gesungen werden: dann machen beyde Effect, und wirken, was sie sollen. Wir hörten hier seit einigen Jahren viele berühmte Sängerinnen; und in früheren Jahren die Mara, Todi, Benda, Schick, dann nachher die Lange noch in voller Kraft, die Grassini, Bertinotti, Marconi-Schönberger, Catalani, und im vergangenen Winter die Sessi: alle aber gebrauchten mehr oder weniger Manieren, ihren Gesang zu verschönern. Die Grassini sang zwar ganz einfach, verschmähte aber doch eine wohlangebrachte Verzierung nicht. Man missdeute uns nicht; wir lieben hier das übermässige Verzieren und Schnörkeleyenmachen nicht, wenigstens der verständige Theil des Publicums nicht; wol aber mässig angebrachte, da wo es seyn darf. Wir würden Mad. M. H. rathen, wenn sie als Concert-Sängerin auftritt, dem Beyspiel anderer grossen Sängerinnen zu folgen, so kann es gewiss nicht fehlen, der Kenner wird ihr noch mehr Beyfall und Bewunderung zollen. — Hiermit schloss sich das Merkwürdigste in unsrer musikal. Welt. —

Nun etwas Anderes! Wir haben seit vorigem Winter ein paar neue Volkslieder. Die Veranlassung dazu mag hier eben einen Platz finden. Der Admiral-Lieutenant van Kinsbergen, (ein würdiger Greis in den 80ger Jahren, ein eben so warmer Verehrer und Beschützer der Wissenschaften und Künste, als in frühern Jahren tapfer, und einer der grössten niederländischen See-Helden,) wollte auch das Seinige beytragen, das Andenken an die glücklich vollbrachte Revolution im Jahr 1813 zu verewigen, und setzte zu dem Ende einige bedeutende Preise aus: einen, die Geschichte der Revolution würdig zu beschreiben; zwey, diese Geschichte dichterisch zu besingen; einen, für das beste Volkslied, nach Art des *Wilhelmus van Nassauwen* oder *God save the King*; und zwey, für die besten Gemälde interessanter Vorfälle in der Revolution. Aber nur drey Stücke erhielten den Preis; diese waren: das erste, die Geschichte der Revolution im Styl, oder doch sonst nach der Art des Sallustius, von Hrn. Professor van der Palm zu Leyden; den zweyten, Hr. Tollens von Rotterdam für das beste Volkslied im Geschmack von *God save the King*, und Hr. Brand, Advocat allhier, den dritten, als Accessit, für ein Volkslied nach der Art von *Wilhelmus*. Von den Gedichten und Gemälden befriedigte keins; sonderbar genug, da wir hier doch mehre wirklich geschickte Dichter und Maler besitzen, und auch die Preise eben nicht karg angesetzt waren; z. B. für das beste Gemälde 2000 Gulden, und für das diesem nächste, 1000 Gulden holländ. Zu den Volksliedern mussten nun auch Melodien gemacht werden; zu dem Ende wurden Preise für die Componisten ausgesetzt, und es fand sich, dass unter einer Menge eingekommener Stücke, unser braver Hr. Wilms hier beyde Preise erhielt. Die Lieder sind, um sie bekannt zu machen, einigemal im holländischen Theater gesungen worden, auch hat Mad. Sessi sie, ins Italienische übersetzt, einigemal in Concerten gesungen, auch sind sie gedruckt erschienen. Beym Volke wollen sie aber noch nicht recht Eingang finden, vielleicht weil der hiesige Volkston in den Melodien nicht getroffen ist, welcher bey der geringen Volksklasse gewöhnlich ins Platte und Gemeine fällt. Die Melodien sind übrigens einfach und leicht, wie das im Volksliede nicht anders seyn darf, und eindringlich, wie das bey ihm seyn soll. Das Gedicht von Tollens ist für's gemeine Volk zu hoch, das von Brand ist mehr populär. Wahrscheinlich war die Absicht mehr auf den gebildeteren Theil des Volks gerichtet. Vielleicht hat man aber auch die rechten Mittel noch nicht angewandt, sie allgemein einzuführen. Das könnte wol am besten geschehen, wenn sie der Jugend in den Schulen eingeprägt würden. Der würdige Kinsbergen hat sich aber nicht allein hiedurch, sondern durch alles, was er für Wissenschaften und Künste gethan hat und noch thut, ein bleibendes Denkmal errichtet. —

Im vorigen Herbst erlitt die hiesige musikal. Welt wieder einen Verlust durch den Tod des Hrn. Hanssens, eines der Musikdirectoren am holländischen Theater. Er starb plötzlich an einem Schlagfluss in seinen besten Jahren. Er war ein guter Director, besonders der Concerte; er diri-

Digitized by Google

girte einige Jahre lang das Concert von *Eruditio Musica* zur Zufriedenheit des Publicums; besonders gingen die Symphonien unter seiner Leitung sehr gut. Er war am holländischen Theater als Operndirector angestellt: weil aber fast nie Opern gegeben werden, so ist sein Verlust eben nicht unersetzlich. Friede sey mit der Asche des wakkern Mannes! —

Joseph Serassi,

Orgelbaumeister zu Bergamo.

(Nach der italienischen Handschrift.)

Joseph Serassi ist im November 1750 zu Bergamo geboren. Kein Wunder, dass er im zartesten Alter an einer Kunst Vergnügen fand, die in seiner Familie erblich war, und welche seit Anfang des verflossnen Jahrhunderts von derselben mit vieler Auszeichnung und ausgebreitetem Ruhme ausgeübt wurde. Beweise davon sind die vielen, von seinem Grossvater, Vater, von ihm selbst, und in den letzten Zeiten auch in Gemeinschaft mit seinen Söhnen (vorzüglich mit dessen zweytgebornem Sohne, Karl,) verfertigten Orgeln, welche die Zahl 300 übersteigen; wie man dieses aus dem zu Bergamo im Druck erschienenen Catalog über die, von den Serassis erbauten Orgeln ersehen kann.

Nach zurückgelegten wissenschaftlichen und musikalischen Studien legte sich Joseph S. leidenschaftlich auf den Orgelbau, den er vervollkommnete und mit neuen Erfindungen bereicherte. So baute er in der Kirche St. Alessandro in Colonna zu Bergamo zwey einander gegenüberstehende Orgeln mit zwey Tastaturen, 84 Registern, 30 Instrumental- und 54 Ripienstimmen und 3854 Pfeifen, welche mittelst einer unterirdischen Maschine (*ordigno*) mit Leichtigkeit und wunderbarer Schnelle von einem *einzigen* Organisten gespielt, und sowol jede einzeln als beyde vereinigt registrirt werden können, obschon eine Orgel von der andern 55 Ellen entfernt ist. Der Venetianer Ex-Senat sprach ihn, dieser Erfindung wegen, im Jahr 1782 während 15 Jahre von allen Abgaben frey.

Eine zweyte erhebliche Erfindung ist die im Jahr 1792 in der grossherzogl. Kirche zu Colorno erbaute grandiose Orgel mit 44 Instrumental- und 38 Ripien-, in allem 82 Registern, und 3144 Pfeifen, nebst Windladen und kleinen Beuteln, vermittelst welcher auch das kleinste Zittern (*ondulazione*) der Stimmen vermieden wird, der Ton lebhafter und gleichförmiger ist, und die Stimmung länger aushält.

Seine neueste Erfindung legte er dar an einer im Jahr 1813 in der Thomaskirche zu Mayland erbauten Orgel, wo eine Maschine, mit den Füssen gedruckt, eine Täuschung hervorbringt, (als spielte man mit vier Händen; eigener Ausdruck Serassi's nach Art vierhändigen Spiels auf dem Pianoforte.)

Eine ähnliche Erfindung, nämlich die Stimme einer zweyten Orgel nach Belieben des Spielenden hervorbringen zu können, ohne die Hände von den Tasten wegzunehmen, wurde schon von seinem Sohne Karl bey der Orgel zu Como angewendet, welches Instrument von erster Klasse 86 Register, (31 Instrumental- und 55 Ripienstimmen,) und 3219 Pfeifen hat, wie dies aus folgenden beyden Schriften zu ersehen ist: *Del nuovo organo, opera de'Signori Serassi, nel santuario del crocifisso. Lettera ed iscrizione di Gianbattista* Giovio 1808. Und: „*Descrizione ed osservazione di Giuseppe Serassi di Bergamo pel nuovo organo nella chiesa di Como* 1808, worin die Regeln zum Registriren enthalten sind, (eine vortreffliche Anweisung für Orgelspieler!) welche von demselben in einem Anhange zu bemeldetem Briefe an Hrn. Cervasoni weiter ausgeführt sind, und zum Nutzen vieler bekannt gemacht zu werden verdienen.

Sein letztes Werk ist ein Plan zu einer Orgel für die Cathedrale zu Piacenza; welche vielleicht alle bisher erwähnten an Grösse, Anzahl der Register und Pfeifen übertreffen wird, und in welcher alle jene Erfindungen, die aus dem Genie der Serassis hervorgegangen, vereinigt seyn werden. Die vorzüglichen Kenntnisse seiner Söhne, und besonders des obbenannten Karls, verbürgen deren Vollkommenheit.

Serassi und seine Familie erhielten ausserordentliche Belohnungen von Fürsten, Cardinälen etc., wie auch ansehnliche Geschenke, Inschriften, Gedichte etc. Nach dem Tode unsers Joseph S. erhielten die Söhne Beyleidsbriefe aus ganz Italien, in welchem Lande auch der Name seines Onkels, des Abts Pier Antonio Serassi, unter den Gelehrten glänzt.

Digitized by Google

Als wahrer Künstler, der seine Kunst mit leidenschaftlicher Liebe ausübte, studirte er noch immerwährend, stellte vielfache Experimente an etc.; und wenn ein Correspondent der leipziger musikal. Zeitung glaubt, dass, von der Erfindung eines gewissen jungen Blinden, der eine kleine Orgel mit Glasflaschen hervorbrachte, geleitet, man dahin kommen könnte, einst Orgeln mit Crystallröhren bauen zu können: so ist hier anzumerken, dass Serassi auch dieses Experiment angestellt hat; allein es entstanden Töne, die etwas Hartes (*crudo*) hatten, und deren Effect seinen Erwartungen nicht entsprach.

Joseph Serassi war übrigens ein Mann von vortrefflichem Charakter, weswegen er von Jederdermann geliebt wurde; aber es fehlte ihm, wie jedem grossen Künstler, auch nicht an Neidern, und öfters musste er mit Unannehmlichkeiten kämpfen, welche letztere vielleicht sein schnelles Ende herbeyführten.

Zusatz der Redaction.

Obschon uns der Name dieses kürzlich verstorbenen, achtungswürdigen Mannes, so wie sein grosser Ruf, als des trefflichsten Orgelbaumeisters dieser Zeit in Italien, nicht unbekannt war: so müssen wir doch gestehen, dass wir von seinen sehr bedeutenden Erfindungen durch vorstehenden Aufsatz, der uns von sehr guter Hand mitgetheilt worden, die erste Nachricht erhalten haben; und können das ohne Beschämung, da es wol allen Theilnehmern an dieser Zeitung in Deutschland nicht anders ergangen seyn wird. Diese Nachricht ist aber, wie sehr sie für den Zweck des Verf.s genügen möge, für das eigene Urtheil und für die Verbreitung der guten Sache viel zu unvollständig, als dass wir nicht, um dieser willen, den Wunsch laut äussern sollten, es möchte ein gründlicher und erfahrner Kenner des Orgelbaues überhaupt, und der Werke Serassi's insbesondere, uns, und durch uns alle Theilnehmer an diesem bedeutenden Gegenstande, möglichst vollständig und möglichst genau darüber, besonders aber über die eigenen Erfindungen des Meisters unterrichten; so zwar, dass wir nicht nur zuverlässig erführen, was, sondern auch wie, durch welche Mittel, es geleistet worden. Und da uns ein Mann bekannt, der mit allem, was zu so einer Darstellung nöthig, ausgerüstet, aber auch ein vertrauter Freund der Serassi ist, dabey überall, auch in Deutschland, Hochachtung und Vertrauen als Künstler und Mensch geniesst; auch durch seine Verhältnisse zur genauesten Prüfung jener Orgeln in den Stand gesetzt ist: so erlauben wir uns, diesen Mann öffentlich hierzu aufzufordern. Wir meynen aber den, durch Kirchen- und Operncompositionen in der gesammten Musikwelt rühmlichst bekannten Herrn Simon Mayer, Kapellmeister zu Bergamo, unsern werthen deutschen Landsmann, wenigstens der Geburt nach.

Kurze Anzeige.

Trois Duos pour deux Violoncelles concertans, comp. —— par. J. Stiastny. Oeuvr. 6. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 50 C.)

Wenn zwey Violoncellisten von Einsicht u. vieler Geschicklichkeit, deren Geschmack mehr auf das Solide, als auf Tändeley und Liedeley in den Gedanken, oder spashaften Hocuspocus in der Ausführung gerichtet ist, sich gegenseitig recht anständig und mit wahrer Theilnahme unterhalten, dabey zugleich sich in gründlichem, sowol brillanten, als angenehmen Spiel üben, u. so ihren Geschmack, wie ihre Geschicklichkeit nützlich fördern wollen: so werden sie unter den neuesten Werken zu solchem Behuf schwerlich etwas finden, das dieses unbedingt überträfe, und wenige, die ihm gleichzustellen wären. Ref., weit mehr gewohnt, sich in Noten u. Tönen, als in Worten auszudrücken, muss es bey dieser allgemeinen Empfehlung des achtbaren Werkes bewenden lassen, darf aber seinem Urtheil vertrauen, da das Publicum ihm selbst in seinen Arbeiten Vertrauen schenkt; und mag nur noch erwähnet seyn, dass der Verf. zur Bezeichnung des Vortrags, sowol in Rücksicht auf das Technische, als in Rücksicht auf das Aesthetische, alles, was sich bezeichnen lässt, mit grosser Sorgfalt bezeichnet hat, und dass der Verleger um correkten Stich und ein schönes Aeussere rühmlich besorgt gewesen ist.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 6ten August. Nº. 32. 1817.

Versuch, den musikalischen Ausdruck der Schwere auch zur Bezeichnung des Redevortrags anzuwenden; nebst einigen daraus gefolgerten Regeln für Musiktexte.

(Fortsetzung aus der 31ten No.)

B. Vom Gewichte in der Ton- u. Wortsprache.

Der Ausdruck des Gewichtes findet sich im Besondern neben dem, der Schwere. Im Allgemeinen sind beyde eins; dadurch aber, dass die Schwere sich zur Freyheit erhebt, wird sie Gewicht; und trennt sich von der Schwere, ohne sie aufzuheben. Dessen Ursprung ist in der freyen Verkettung der Takttheile.

Die Grade der Taktschwere liegen blos auf dem ersten Zeitschlage eines jeden Takttheiles. Ein Takttheil ist also dasjenige, was die Schwergrade zusammenhält, bindet. Diese Bindung kann nun entweder der Taktschwere entsprechen, oder entgegenstreben. Im ersten Falle ist sie mehr leidend; im zweyten selbstständig, als:

Bey *a* verwandelt sie blos Viertel- in Zweytelschwere, ohne das Verhätnis der Taktschwere aufzuheben; bey *b* hingegen giebt sie dem zweyten und vierten Takttheile Zweytelschwere, indem sie die des dritten und ersten zu sich herüberzieht. Diesen Schwerausdruck kann man *Gewicht* nennen; er ist gewissermassen eine grössere specifische Schwere, und hat so viel Grade, als sich Schwerarten setzen lassen:

u. s. w.

Diese Gattung ist der Wortsprache in dieser musikalischen Form nicht eigenthümlich, weil ihr gebundenes Zeit- und Taktmass mangelt; aber dennoch, und zwar vor dem Zeit- und Taktmasse, gleichsam mit dem Ausdrucke der Schwere verwachsen, in ihr vorhanden.

Jedes nicht zusammengesetzte Wort hat auf einer Sylbe eine Schwere, aber auch nur auf einer. Zusammengesetzte haben so viele geschwerte Sylben, als die Anzahl der Wörter, aus denen sie zusammengesetzt sind: *Gelb*, *gelblich*, *gelblichere*, haben alle nur auf einer, und hier zwar auf der ersten Sylbe, die Schwere; *Freudetrunken*, *Uebelthäter*, etc. haben, nach ihrer Zusammensetzung, zwey schwere Sylben.

So auch aus einsylbigen Wörtern zusammengesetzte: *Liebreiz*, *Hochamt* etc. haben auf jeder Sylbe eine Schwere.

Aus drey Wörtern zusammengesetzte: *Himmelszeltstürmer*, *hinauffahren*, *Mitternachtsstunde*, etc. haben drey Schweren.

Jedes unzusammengesetzte Wort, welches einen Gegenstand, eine Eigenschaft, ein Wollen, Handeln oder Leiden bezeichnet, hat eine Grundsylbe, welche eine allgemeine Schwere enthält: die übrigen sind Nebensylben, und leicht.

Eine leichte Sylbe kann nicht zur Taktschwere erhoben werden, oder einen Takttheil beginnen.

Bey zusammengesetzten Wörtern aber bekommt eine der schweren Sylben noch den Nachdruck des Gewichts, (einer erhöhten freyen Schwere). Diesen Nachdruck kann man

Schwergewicht

nennen, weil er, nicht wie das Gewicht in der Musik, der Schwere entgegen; sondern mit ihr

Digitized by Google

vereinigt wirkt; als, man kann sagen: *unverdrossen* und *unverdrossen*, etc. (das Viereck möge nun das Schwergewicht, und der Winkel die allgemeine Schwere bezeichnen).

Eine solche schwere Sylbe neben einer schwergewichtigen, heisse: *Beysylbe*. Nur die schwergewichtige kann zur Taktschwere erhoben werden, weil jedes Wort nur eine Taktschwere enthalten kann. Z. B. es ständen als blosse Sylben da:

haus, *freun*, *de*, *men*, *schen*, *kin*, *der*,

so werden sie, jede auf ein Takttheil gebracht, keine mehrsylbige, sondern lauter einsylbige Wörter bilden:

zwey auf einen Takttheil gebracht, werden zweysylbige, aber im ersten Falle keine angenommene Wörter bilden:

in folgendem Falle aber gebräuchlich:

mehre auf ein Takttheil gebracht, werden so viel mehrsylbige Wörter ausmachen, als sie Takttheile ausfüllen:

Zugleich erhellet hieraus, dass die Tonschrift die Schwere nur beziehungsweise, nicht an und für sich, also nicht eigentlich bestimmt angiebt. Um so nöthiger war es, wenn die Schwergrade wirklich, und zwar unabhängig vom Zeitmasse, vorhanden sind, eine eigene Bezeichnung dafür zu wählen.

Weil jedoch die Tonschriftzeichen ihrer Schwere nach schon bekannt sind, so mögen sie als Erklärung, doch mit hinweggedachtem Zeitmasse, neben den gewählten stehen. Man übersetze jede Note in die Sylbe: *la*, um das Gliedermass (Metrum) jedes Wortes an und für sich, nach der Bezeichnung, aufzufassen — es in ein reines *Schwergewichtmass* zu verwandeln. — Als Beleg, dass diese Bezeichnung ausreiche, und unterscheide, was die bisher übliche Bezeichnung der sogenannten Länge und Kürze der Sylben nicht vermochte, mögen bis zu viersylbigen Wörtern, alle möglichen Schwergewichtmasse, und noch einige der fünf- und mehrsylbigen Wörter folgen.

(Einestheils der Kürze halben; dann auch, weil in mancher Hinsicht die allgemeine Schwere eines nicht zusammengesetzten Wortes, dem Schwergewichte eines zusammengesetzten gleicht, möge auch ersteres Schwergewicht genannt und als solches bezeichnet werden.)

lala Unglück

lala Verlust

lalálâ ausgésägt

lalála wohlgémuth

lalalá zweckmässig

lalála überaus

lálala Vérkauf*wuth*

lálalá béfriedigt

lalalála Zornhaftígkeit

lálalálâ Bármherzígêr

lalálalâ *Un*zértrennbâr

lalalálâ Unchristénthûm

lalalálá Unchristthûmlich

lalálala Wonnégefühl

lalálalá Wundérbarlich

lálalála Vérgessénheit

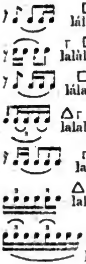
lálalala Innìggeliebt

lalalálâ Unzweckmässig, welches nicht mit:

lalálalá Unzwéckmässig, verwechselt werden darf.

Digitized by Google

Ersteres bedeutet: dem Zwecke nicht entsprechend; Letzteres: einem *Unzwecke* entsprechend.



lálalalá Vérnunftwidrig
lalàlala Unvérgleichbar
lálalála Dáhingésprengt
lalalálálá Zweckmässigkéitén
lalálalálá Allérheilichstes
lalálalalála Heiligenbildérbuch
lalálalalálalalá Heiligenbildérbuchhändlér.

Da nun selbst dieses achtsylbige Wort nur Einen Grad irgend einer wirklichen Taktschwere enthält; jedes Wort aber in seiner Aussprache als bekannt vorausgesetzt wird: so wäre es blos nöthig, den Grad der Taktschwere jedes Worts zu bestimmen, um allein mit Hülfe dieser über jeden möglichem *Nachdruck* der Wortsprache sich verständigen, ihn bezeichnen zu können.

Ein Rückblick auf die untergeordnete musikalische Schwere, und auf das Schwergewicht, zeigt folgenden Unterschied: die untergeordnete musikalische Schwere ist durch Ordnung in Beziehung aufs Taktmass bestimmt, und bedarf keiner besondern Bezeichnung; das Schwergewicht in der Wortsprache ist durch den Gebrauch und seine Bedeutung bestimmt, und bedarf, als ein vorausgesetzt bekanntes, gleichfalls der Bezeichnung nicht, ausser in solchen Fällen, wo der Ausdruck des Schwergewichts durch die Bedeutung auf eine andere, als die gewöhnliche Sylbe verlegt wird. Wo jedoch dieser Ausdruck, sowol in der Ton- als Wortsprache, noch nicht als bekannt vorausgesetzt werden darf, ist eine solche unentbehrlich, z. B. in Lehr- und Wörterbüchern.

Durch diesen Abschnitt über das Schwergewicht, ist nun schon Ein sicherer Erfolg dieses Verfahrens ans Licht getreten; indem jedes Wort nach seinem metrischen Verhältnisse so bezeichnet werden kann, dass einmal gar keine Zweifel mehr obwalten, und zweytens sogar die metrischen Verhältnisse nach allen Abstufungen und verschiedenen Verbindungen so geordnet werden können, dass man ihre ganze Summe kennen lernt, und dazu mit so einfacher und unzweydeutiger Bezeichnung, als selbst die Tonschrift-Zeichen es nicht zu leisten vermögen, z. B. für einen Ausländer, oder für Jemand, der einem Ausländer nachsprechen soll.

Um die Bezeichnung leicht aufzufassen, hat man zuerst darauf zu sehen, ob die Sylben zur geraden oder ungeraden Schwereintheilung gehören. Die, der ungeraden, sind sogleich durch den aus einem Dreyecke entlehnten spitzigen Winkel kennbar, welcher stets die dritte Sylbe; und durch das Dreyeck selbst, welches die erste Sylbe von dreyen anzeigt. Die Nebensylben dieser ungeraden Eintheilung bedürfen gar keiner Bezeichnung, als: lalalala, *Zweckmässigkeit*, ; lalalalalala, *Unverletzbarkeiten.*

Hierbey ist noch einer unzuverlässigen musikalischen Bezeichnung zu erwähnen. Manche schreiben: und wollen damit zwey Triolen angezeigt haben, da doch im ersten Falle die erste, dritte und fünfte, im zweyten nur die erste und vierte einen Schwerausdruck bekommen. *Unverletzbarkeiten*, erhält das erste; Heiligenbilder-Buch, das zweyte Schwergewichtmass, Gliedermass (Metrum).

Es kann allerdings die Zahl 6 auch letztere Eintheilung anzeigen; dann sollten die Noten aber so angedeutet werden: bey Sechszehntel-Bezeichnung: und bey Achtel-Bezeichnung:

Von der Gewichtschwere.

Wie die Grade der reinen Taktschwere sich auf ein einsylbiges Wort anwenden lassen, ist schon früher gezeigt worden; wie auch, dass ein mehrsylbiges Wort nur Eine Taktschwere enthalten, oder unter solche gebracht werden kann.

Die Takttheile sind aber dort in einer bestimmten Folge ihrer Ordnung, also noch ein

musikalisch gedacht; in der Wortsprache hingegen können sie in willkürlicher Folge vorkommen.

o o o ɔ
Nur innige, wahre, treue Freundschaft ———,
wo alle drey Beyworte den ersten Grad des Schwergewichts haben;

o ɔ ɔ
Nur wahre Freundschaft, Lieb' u. Treue ——;

ɔ c c c c ∩
Nicht blos gelbe, rothe, blaue, grüne, sondern auch — — —;

c ∩ ∩ o
Des Menschen einzige, letzte Hoffnung.

Deshalb sind in der Wortsprache die Grade der Schwere, *Gewichtschwere* zu nennen (Schwere betrifft den Takt; Gewicht die einzelne Note; Gewichtschwere das ganze Wort; Schwergewicht die einzelne Sylbe.)

Was blos nach der Zweyteleintheilung, oder im Allgemeinen, Gewichtschwere und Leichte sey, ist leicht erkennbar, als:

o ɔ ɔ o
„*still Freund*, und *still' Freund.*"

Wichtig ist es hierbey, zu erkennen, durch welche Mittel die Gewichtschwere sich vernehmbar macht, oder welches ihre äusseren Merkmale sind.

Es würden folgende Gewichtschwergrade gegeben: o c *lala*; oder c o *lala*.

Wenn man solche sich denkt, so hat man diese Grade der Schwere rein, das heisst, mit ihnen keine andere Merkmale, als den Unterschied ihres Wesens selbst.

Will man aber diese Grade der Schwere hörbar machen, so kann es nicht anders geschehen, als wenn man ihnen ausserwesentliche Merkmale beyfügt, solche aber, die dem Wesen dieser Grade nicht widerstreben.

Die unterste Stufe, wodurch ein Schwergrad hörbar gemacht werden kann, ist die, vermittelst eines Lautschlags oder Schallschlages. (Unter Lautschlag, Schallschlag, oder Tonschlag soll ein solcher Laut, Schall oder Ton gemeynt seyn, welcher die möglich kürzeste Zeitdauer ausfüllt; als: jeder hörbare Schlag, ohne allen Nachklang.)

Die unterste Stufe also, wodurch ein Schwergrad hörbar gemacht werden kann, ist die, vermittelst eines Lautschlages oder Schallschlages, und zwar durch Verstärkung, oder durch Verringerung der Stärke.

Als, man solle diese beyden Schwergrade: o c, durch Schläge ausdrücken, so kann es nur geschehen, dass man den ersten stärker, den zweyten schwächer schlägt; wie bey folgenden: ɔ o, umgekehrt.

Diese Stärke ist aber nicht die Schwere selbst; wol aber enthält ein stärkerer Schallschlag im Verhältnisse zu einem schwächeren eine grössere Schwere; oder drückt mehr Schwere aus; oder entspricht mehr einer grösseren Schwere. Denn, man kann jeden dieser nach Schwere angebrachten Schallschläge wieder hinwegdenken, und die reine Schwere bleibt übrig.

So kann man nun auch die Schwere und Leichte eines Lautes oder Tones durch Stärke und Schwäche desselben ausdrücken: als: o c, ♩♩ (o c), o c (a a) oder: ɔ o | 𝄾♩ | ♩𝄾 | (a c, a o) c o (a a), (nämlich blos im Allgemeinen oder noch ausser dem Taktmasse genommen).

Wenn man daher Schwere und Leichte auf der untersten Stufe des Hörbaren ausdrücken will, wird sich die Schwere zur Leichte, wie die Stärke zur Schwäche des Tonschlages verhalten, so dass der stärkere zugleich der schwerere, der schwächere zugleich der leichtere ist.

Die hierauf folgende Stufe, wodurch die Schwere und Leichte sich äusserlich vernehmbar machen lassen, ist die, vermittelst des in Zeitdauer sich ausbreitenden Lautes, Schalles, Klanges oder Tones. Hier verhält sich Schwere zur Leichte, wie die Länge zur Kürze der Laute, Schalle oder Klänge. Jeder Laut, Schall oder Klang von längerer Zeitdauer drückt, im Verhältnisse zu den kürzer dauernden, mehr Schwere aus; (aber wieder nur im Allgemeinen, ohne jedoch die Schwere selbst zu seyn) als:

Jeder Schall oder Klang oder Ton, der nach folgender Notendauer: 𝅗𝅥♪ sich zweymal hören lässt, wird seine zweyte Wiederholung mit kürzerer Dauer, als Leichte und so: o c, erscheinen lassen; wie auch umgekehrt: in ♪𝅗𝅥 die zweyte Note eine grössere Schwere haben wird: ɔ o.

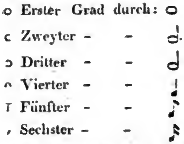
Die Schwere hat also noch ein zweytes Mittel sich hörbar vernehmen zu lassen, nämlich

durch Abstufungen der Dauer, insofern noch keine ungleiche Stärke statt findet.

(Dass Stärke und Dauer vereinigt gebraucht werden können, so dass einmal die grössere Stärke auch mit grösserer Dauer; dann aber auch, dass sich mit kürzerer Dauer grössere Stärke verbinden könne, und das daraus hervorspringende neue Verhältnis, darf hier nur erwähnt, noch nicht untersucht werden.)

Liessen ursprünglich die Schwergrade sich durch Taktheile so andeuten:

so können sie, ohne Taktmassbezeichnung, vermittelst eines angenommenen Zeitmasses so unterschieden werden:



Regelmässig wiederkehrende Klänge werden daher mit folgender Zeitdauer: als Eintel-taktmass; folgende: als Zweytel-; folgende: als Vierteltaktmass erscheinen. So kann also ein zwar regelmässiges, aber nicht gleichmässiges Zeitmass ein regelmässiges Taktmass begründen.

War beym Schlagtone Stärke das einzige und erste Mittel, wodurch die Schwere sich offenbaren konnte; beym Tone selbst, die Dauer, das zweyte: so ist ein drittes Mittel, die Biegung des Tones durch Höhe und Tiefe, also durch mehre Tonstufen.

Die Schwere kann sich nämlich durch einen Ton aussprechen, oder zunächst durch zwey. In letzterm Falle kann die Melodie hinauf- oder hinabsteigen.

Wird die Schwere durch *einen* Ton ausgedrückt, so ist sie allgemeine Schwere: □; wählt sie aber eine aufsteigende Melodie, so drückt sie den zweyten Grad der Schwere aus; als: mit allgemeiner Schwere auf einem Tone: „*die Welt*"; mit steigender Melodie: „*die Welt*"; bey sinkender Melodie hingegen „*die Welt*", entspricht sie dem ersten Grad der Schwere.

Vergleicht man diese drey Mittel, wodurch in der Wortsprache die Gewichtschwere sich hörbar vernehmen lassen kann, so findet man, wenn die Schwere blos durch Schlaglaute oder durch Schlagtöne, oder auch blos ohne Hülfe des Zeitmasses und der Melodie sich verkünden will, dass sie dann blos auf allgemeine Schwere und Leichte sich beschränken muss, oder blos allgemeine Schwere und Leichte ähnlich auszudrücken, unternehmen darf. Als: (man spreche alles in Einem Tone:)

„*Freude schöner Götterfunken*"

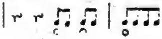
oder:

(Man kann zwar verschiedene Stärke in die Worte legen, und dadurch wol gewissermassen 4 Schwergrade andeuten; in diesem Falle würden aber immer alle stärker gegebenen Sylben nur eine allgemeine Schwere, wie die schwächern, eine allgemeine Leichte andeuten; und die verschieden angebrachte Stärke wird nur als gesteigerte reine Stärke, nicht aber als gesteigerte Schwere sich vernehmen lassen. Hierin liegt denn auch die ursprüngliche Selbstständigkeit der Stärke, dass, obgleich sie die Schwere in sich trägt, sie dennoch als reine Stärke abermals Steigerungen zulässt, die weder den angedeuteten Schwergrad schwerer, noch leichter machen.)

{„die Welt" / *ff* *pp*}, bleibt immer diese Bezeichnung: c o, obgleich: *die*, stärker als: *Welt*, gegeben wird.

Vereinigt man aber mit Stärke verschiedene Dauer, so werden deren verschiedene Längen sich schon als vier Schwergrade andeuten lassen.

Als: wird sich nach dem Vierteltaktmass ordnen, wie:



; hingegen:

Freude schöner Götterfunken, wie:

Vermittelst der Melodie aber wird sich jedes Wort seinen eigenen Gewichtsschwergrad setzen,

Digitized by Google

und zwar einen, von oben systematisch abgeleiteten Sechsen. Als: das Wort *die*, werde mit einem einfachen Tone gesprochen: so hat man die allgemeine, oder den zwischen Schwere und Leichte schwebenden Schwergrad: □; wird es zu zwey Tönen mit steigender Melodie gesprochen: *die* (c), so hat man den zweyten Schwergrad; mit sinkender Melodie zu zwey Tönen bekommt man den ersten Grad der Schwere: *die* (o). Die zwey leichtern Grade der Schwere, der 3te und 4te, sind als negative Schwergrade nicht an und für sich, aber in Verbindung mit den schwereren eben so deutlich vernehmbar.

Da der erste Schwergrad seine melodische Biegung zu tiefern Tönen nimmt, als: *die* (o), so liegt darin schon die Andeutung, dass der dritte Grad, welcher aus dem ersten sich ableitet, tiefer als der erste; der vierte hingegen aus dem 2ten entspringend, höher als der zweyte seyn wird, weil der zweyte seine melodische Biegung nach oben nimmt, als: *die* (c). Eben so können die zwey leichtern Schwergrade nur mit einem Tone gegeben werden, weil schon die allgemeine Schwere nur in einem Tone gegeben werden kann. Als:

o ＞ c ⌒

„*Still sey sonst Freund*," wobey das Wort: *sey*, einen tiefern Ton, als: *Still*; und *Freund*, einen höhern, als: *sonst*, sich setzt. Lassen sich daher diese zwey leichten Grade auch nicht an einer einzelnen Sylbe nachweisen, so sind sie dennoch unverkennbar anzudeuten und auszudrücken:

＞ c ⌒ o

„*still Freund*, oder: *still Freund*."

Mehre Fälle sind nicht möglich; und da nun diese melodischen Steigerungen dieselben, und nur eben so viele Schwergrade hervorbringen, als die frühern Untersuchungen der reinen musikalischen Schwere entstehen liessen: so beweiset und erkläret eines das andre; und an der Richtigkeit und Zuverlässigkeit dieser zwar nur noch erst angedeutenden Accentuationsschrift lässt sich wol nicht mehr zweifeln.

Die Grade der Gewichtschwere also, welche nicht Grade der Stärke, nicht Grade der verschiedenen Längendauer, auch nicht die Stufen der melodischen Biegungen sind, lassen sich aber durch alles dieses ausdrücken. Am deutlichsten erscheinen sie, wenn sie melodisch aufgefasst werden. Diese melodischen Merkmale der 6 Schwergrade sind aber noch keinesweges die Melodie der Rede selbst; eben so wenig die angenommene verschiedene Zeitdauer, wodurch die Schwergrade sich versinnlichen lassen, erschöpfendes Zeitmass; und eben so wenig die verschiedene, für Schwere anzuwendende Stärke, die besondere Anwendung derselben erschöpft. Wol aber entspringt, wie aus der allgemeinen Stärke und Schwäche, eine Lehre über ihre besondere Anwendung; und wie aus dem allgemeinen Unterschiede der Länge und Kürze der Zeitdauer, eine besondere Lehre daraus hervorgeht, so entspringt auch aus diesem allgemeinen melodischen Unterschiede eine besondere Melodielehre.

Hier aber, wo von nichts weiterm, als von der Gewichtschwere und deren Anwendung gehandelt worden, sind diese melodischen Merkmale nichts mehr, als ein Erklärungsmittel, wodurch man in den Stand gesetzt wird, für die Accentuation 6 Schwergrade (die 2 untergeordneten nicht mit gerechnet) leicht zu unterscheiden; da man ohne diese melodischen Merkmale nur zwey Grade: einen allgemein schweren und leichten, zu unterscheiden vermag, wie die Erfahrung es beweiset; und deren Ursachen im Laufe dieser Untersuchung sich nachweisen liessen.

Vermittelst dieser Gewichtschwerschrift (Accentuationsschrift) kann nun jeder Verfasser sein Gedicht oder seine Rede so bezeichnen, dass die Leser nicht erst zu forschen, zu vergleichen und abzuwägen braucht, welches der rechte Sinn, und welches der rechte Lesausdruck sey.

Auf diese Weise kann auch jeder Leseausdruck berichtigt werden, z. B. bey Leseproben; wo nur zu sagen oder zu erinnern ist, dass dort oder da, für diesen oder jenen Schwergrad, ein anderer hingehöre; und eine kleine Bezeichnung bewahrt ihn.

Als Beleg, dass, sie ausreiche, (so wie die Bezeichnung des Schwergewichts für jeden in den Sylben eines Wortes vorkommenden Schwergrad ausreichte, und alles erschöpfte); mögen nun auch die bekannten 6 Grade der Gewichtschwere auf 2 Wörter angewendet folgen, um zu beweisen, dass sie nicht allein mehr, als alle bisherigen Bezeichnungsarten leisten, sondern alle systematische Gewichtschwergrade (Accente) erschöpfen. Obige zwey Worte lassen sich hiernach 36mal verschieden geben, als:

Digitized by Google

die	Welt,	die	Welt,	die	Welt,	die	Welt,
□	□	○	○	c	○	ɔ	○
□	○	○	c	c	c	ɔ	c
□	c	○	ɔ	c	□	ɔ	□
□	ɔ	○	⌒	c	ɔ	ɔ	ɔ
□	⌒	○	△	c	⌒	ɔ	⌒
□	△	○	□	c	△	ɔ	△

die	Welt,	die	Welt,
⌒	○	△	○
⌒	c	△	c
⌒	ɔ	△	ɔ
⌒	⌒	△	⌒
⌒	□	△	□
⌒	△	△	△

Da für jedes Wort nur sechs Grade der Gewichtschwere es giebt, diese aber durch Zusammenstellung zweyer Worte schon 36mal verschieden angewandt werden können: so wird man vermittelst dieser Les- oder Redausdruckschrift, (Accentuationsschrift) in den Stand gesetzt, die Bedeutungen der möglich verschiedenen Zusammenstellungen aufsuchen, und darnach Regeln für den reinen Redeausdruck festsetzen zu können, wie der Bedeutung der Redeglieder gemäss nur dieser oder jener Lesausdruck statt finden dürfe. Z. B. man sagte: *die Welt wird untergehn*" (es werden blos die zwey Worte: *die Welt*, nach verschiedenen Redeausdrücken bezeichnet:) so wird es 1) nach dieser Bezeichnung: ɔ □, so viel heissen als; im Allgemeinen: „*die Welt wird einmal untergehen.*"

Nach bis jetzt bekannter Bezeichnungsweise konnte man nun weiter nichts, als den einen Gegensatz andeuten: „*die* Welt wird untergehn," welches aber wieder 18mal verschieden seyn kann, je nachdem das Wort: *die*, nach □, c oder ○, genommen wird. Jeder dieser Gewichtschwergrade kann aber zu einem zweyten Worte sechsmal verschieden verbunden werden, als (es werde für das erste Wort: *die*, der zweyte Grad genommen):

c ⌒
1. die Welt wird untergehn; kann so viel heissen als: „*die Welt wird zwar untergehn, aber* z. B.: *die zukünftige nicht*:" es liegt daher im Ausdrucke eine Art Bedingung, ein nachfolgendes Aber.
2. c ɔ, heisst so viel als: „*die Welt, in der wir leben, wird untergehn*, und zwar, indem man nur von dieser redet, ohne als Gegensatz zu einer andern gedacht zu werden.
3. c ○, heisst so viel als: „*nicht allein unsere Erde, oder unser Sonnensystem, mit allem was darauf ist*, sondern denke dir: „*die ganze Welt wird untergehn.*"
4. c c, heisst: „*die Welt wird zwar untergehn, aber nur* z. B.: *um in einer verjüngten Gestalt wieder hervortreten zu können.*
5. c □, heisst: *die Welt ist von der Art, dass sie untergehn muss.*
6. c △, heisst: *die Welt wird untergehn, weil sie muss, auf das Gegentheil lässt sich daher nicht hoffen.*

Hat sich also früher gezeigt, dass systematisch nur 6 Grade der Gewichtschwere möglich sind, und dass diese, blos auf zwey Worte angewandt, sich schon 36fach vervielfältigen lassen: so ergiebt sich aus diesem Versuche, dass jeder mögliche Fall auch seine eigne Bedeutung mit sich führe; wie sich denn auch wol die Vermuthung wagen lässt, dass sich in zwey Worte eine mehrfachere Bedeutung, als die 36fache, nicht denken noch legen lasse. nämlich blos auf Lesausdruck berücksichtigt, und zwar ohne die noch möglichen andern Verschmelzungen der Gewichtschwergrade, welche hier verschwiegen sind, weil sie in der Melodielehre erst erklärt werden können.

Nach diesen Vorbemerkungen muss sich nun ein jedes Gedicht, wie jede Rede, rücksichtlich der in ihnen vorkommenden Grade der Gewichtschwere so bezeichnen lassen, dass der Bezeichnende, und der nach dieser Bezeichnung Lesende, unzweifelhaft in der Auffassung derselben übereinstimmen müssen.

Folgendes kurze Gedicht von Schiller möge an sich einen solchen Versuch erleiden:

□ ɔ △ ○
Dreyfach ist der Schritt der Zeit:
□ ɔ c □
Zögernd kommt die Zukunft hergezogen,
□ □ △
Pfeilschnell ist das Jetzt entflogen,
□ △ ○ ○
Ewig still steht die Vergangenheit.

c □ ○
Keine Ungeduld beflügelt
ɔ ⌒ ○
Ihren Schritt, wenn sie verweilt;
ɔ □ ɔ □ ○
Keine Furcht, kein Zweifeln zügelt
△ ⌒ ○
Ihren Lauf, wenn sie enteilt.

Digitized by Google

Keine Reu, kein Zaubersegen,
Kann die stehende bewegen.
Möchtest du beglückt und weise
Endigen des Lebens Reise,
Nimm die Zögernde zum Rath,
Nicht zum Werkzeug deiner That;
Wähle nicht die Fliehende zum Freund,
Nicht die Bleibende zum Feind.

(Die Fortsetzung folgt in No. 54.)

Nachrichten.

Darmstadt. Seit Ende des Junius kennen wir hier ein neues, und vielleicht das trefflichste musikal. Werk des, nun überall in Deutschland Aufmerksamkeit erregenden, königl. bayerschen Kammerherrn, von Poissl. Es ist dies dessen kurz vorher vollendete, zunächst für unsern hochverehrten Grossherzog, diesen anerkannten Kenner und eifrigen Beförderer der Tonkunst, geschriebene Oper, *Kittetis.* Sie wurde den 29sten Jun. zuerst, in Anwesenheit des Verf.s, und unter trefflicher Anführung des wackern Hofkapellm.s Wagner, auf unsre Bühne gebracht. Mit wahrhaft erfreulichem Antheil, selbst für die, welche auf nichts Persönliches, nur auf die Sache selbst sahen, hatten sich zu dieser Aufführung alle hiesige Musikfreunde, und auch nicht wenige aus Frankfurt, Mainz und Mannheim versammlet. Dieses, die unverholen bezeigte besondere Protection des Grossherzogs und seiner Gemalin, und das eben so wohlerwogene, als geschmackvoll Ausgeführte in Kleidungen und Decorationen, vermehrten den Glanz und die Würde der Darstellung: und die unverkennbare Achtung und Liebe, womit Direction, Sänger und Orchester das Werk einstudirt hatten, und es nun ausführten, liessen es schon in jener ersten Vorstellung durchgehends so gut hervorgehen, als von einer ersten Vorstellung irgend zu verlangen ist. In den Hauptpartien zeichneten sich aus: Mad. Krüger-Aschenbrenner, diese ausgezeichnete Künstlerin, die, in der Rolle der Beroe, selbst nicht geringe Erwartungen noch übertraf; und der Tenorist, Hr. Miller, der den Sammetes sehr gut sang. Dass das Ganze, auch von Seiten des Orchesters, so rühmenswürdig zusammenging, ist um so mehr anzuführen, da die Musik keinesweges leicht ist, und doch zum Einstudiren desselben nur vierzehn Tage verwendet werden konnten. Ohne treffliche Aufführung, grosse Geschicklichkeit, und einmüthige Lust und Liebe zur Sache, ist so etwas gar nicht möglich. Die Wirkung war dafür auch ausserordentlich, und der Beyfall gross und einstimmig, sowol von Seiten der hohen Herrschaften, als anderer Kenner und des gesammten Publicums. Dem Componisten widerfuhr die grösste Auszeichnung auf mannigfaltige und wahrhaft ehrende Weise; und Jedermann gönnete sie ihm, seines Verdienstes, aber auch der Art wegen, wie er sie aufzunehmen wusste. Der Styl der Musik ist durchaus edel, gleichweit entfernt von blos schimmerndem, auffallendem Schmuck, u. blos berechneter, französirender Charakteristik. Ein ganz besonderes Talent zeigt Hr. v. P., hier, wie auch sonst, in grossen, ausgeführten — so weit das auf der Bühne seyn darf, concertmässigen Scenen und Gesangstücken. Folgende schienen dem Ref., und, neben andern, auch dem Publicum, die vorzüglichsten Sätze: die Ouvertüre, das Finale des zweyten Acts, die beyden grossen Scenen der Beroe, die grosse Scene des Sammetes im dritten Acte, die zwey ausgeführten Duette, der Beroe und Kittetis im zweyten, und der Beroe und des Sammetes im dritten Acte. So ausgearbeitet diese Sätze als Musikstücke an sich sind, so theatralisch wirksam sind sie zugleich. Wir schliessen mit unserm Danke gegen den Componisten und alle, die zur schönen Darstellung seines Werks wesentlich beygetragen; und haben uns hier, eben aus wahrer Achtung gegen ihn und sie, mit einem kurzen, einfachen Bericht des Offenkundigen begnügen, nicht in breite Erörterungen uns einlassen, noch in allgemeine, lobpreisende Declamationen ergiessen wollen.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VI.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. №. VI. 1817.

Antwort,

auf den in der musikal. Zeitung sich befindenden Aufsatz.

Wenn der wahre Künstler auf die Verunstaltungen, mit welchen manche Gemeinden die Choralmelodien singt, Rücksicht nehmen wollte, so würde er nie eine Melodie niederschreiben können. Wozu wäre das also nöthig, dass ein Verfertiger eines Choralsbuchs erst in den Kirchen herumwanderte, um diesen Unsinn zu sammeln? — Nein! das ist Erniedrigung für einen wahren Componisten, der das Melodien- und Harmonienwesen versteht. — Wo Steifheit und Unbeholfenheit herrscht, muss man, so viel sich thun lässt, sich dem jetzigen Zeitgeschmacke zu nähern suchen. — Den Melodien, die in alten Tonarten gesetzt sind, kann durchaus nichts vergeben werden. Z. B. in dem Liede: Durch Adams Fall — haben Doles, Hiller, Werner und Umbreit in der 2ten und 4ten Verszeile die Dorische Tonart, in der dieses Lied gesetzt ist, ganz verwischt und falsch modulirt; Seb. Bach, Kittel, Telemann und Kühnau (ein Schüler Kirnbergers) hingegen haben die Sache besser verstanden, und die Melodie nicht verhunzt, so wie auch nicht falsch modulirt. — Dergleichen Freyheiten haben sich Hiller, u. A. mehr erlaubt. — Was das Lied: Wie schön leuchtet der Morgenstern — wozu Scheidemann die Melodie verfertigt hat, betrifft, so kann es wohl seyn, dass Herrmann Schein, dessen Choralbuch ich nicht besitze, die Original-Melodie ganz unverfälscht geliefert hat; doch wundere ich mich, dass Vopelius, der bey Verfertigung seines Choralbuchs Herrmann Schein's Werk benutzt hat, in der nämlichen Verszeile mit Hiller, Werner, Trier, Kühnau, Doles und Seb. Bach gleichlautend ist. Telemann und Umbreit sind also die beyden Glücklichen, die Scheidemann's und nach ihm des Schein's steifen Gesang, der angeblichen Wahrheit gemäss, geliefert haben. — Die Abänderung der Melodie der Erstern hat unstreitig viele Vorzüge, man halte es daher mit diesen. — Auf kleine Abweichungen, welche auf Schnörkeleyen, Vor- und Nachschläge ausgehen, und auf veränderte Schlussfälle, die ungebildete und unwissende Menschen unter der gemeinen Volksklasse machen, ist ganz und gar keine Rücksicht zu nehmen. — Alle diese Uebel der Abweichungen mögen wohl grösstentheils sich aus den ehemaligen Trivial- und sogenannten Winkelschulen, deren Lehrer selbst unwissend in der Musik waren, herschreiben. — Es ist also dem weiblichen und männlichen Personale, die die Kirchenmelodian unrichtig singen, nichts Besseres zu rathen, als dass sie noch einmal in die Bürger- oder Freyschule gehen, und daselbst die Melodien richtig lernen, oder sich beym Currende-Singen der Thomasschüler an die Diskantisten anschliessen, wobey sie das Richtige von dem Unrichtigen werden unterscheiden, und sodann in den Kirchen davon Gebrauch machen lernen.

— t.

Noch etwas über das jüngst erschienene Handbuch der musikalischen Literatur.

(Leipzig, bey A. Meysel.)

Durch die in No. 26 dieser Zeitung enthaltene Recension obiger Schrift finden wir uns veranlasst, dem oder den verehrten Verfassern derselben unsern Dank für die ehrenvolle Anerkennung unserer Bemühungen, so wie für die uns ertheilten Winke und Belehrungen abzustatten; erlauben uns aber zugleich im Betreff der dort aufgeführten Beyspiele wichtiger in unserm Werke weggelassener Artikel folgendes hiermit nochmals zur Verhütung einer falschen Ansicht unsers Plans öffentlich zu erklären. Unser Werk enthält nur die Titel solcher Artikel, welche entweder in jetzt bestehenden Kunst-, Musikalien- und Buchhandlungen, oder bey den Verfassern jetzt noch zu haben sind: Alle Produkte, welche im heutigen Handel nicht mehr vorhanden sind, bleiben von unserm Plane ausgeschlossen. Diesen nach dürften wohl nur wenige der von jenen achtungswürdigen Recensenten aufgezählten Werke noch in unser Verzeichniss aufzunehmen seyn, und nur der Mangel an sichern Notizen über Titel, Verleger und Preiss ist die Ursache, dass man dieselben jetzt noch in unsern Handbuch vermisst. Bey dieser Gelegenheit wiederholen wir die ergebenste Bitte und Aufforderung an die Herren Componisten, Tonkünstler und Verleger, so wie überhaupt an alle Freunde der Tonkunst, uns durch allerley Beyträge, Berichtigungen und Belehrungen in den Stand zu setzen, unser Verzeichniss der beabsichtigten Vollständigkeit, Richtigkeit und Brauchbarkeit immer näher zu bringen.

Leipzig, d. 18. July 1817.

Die Herausgeber des Handbuches der musikal. Literatur.

Digitized by Google

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Devienne, 3 Duetten für 2 Flöten nach dessen hinterlassenen neuesten Sonaten für Flöte et Basse, frey bearbeitet von A. André. 1e Lieferung. . . . . 1 Thlr. 8 Gr.

Gebauer, 6 Duos d'une execution facile pour 2 Flutes. Op. 5 . . . . 1 Thlr. 16 Gr.

Buttinger, C. Quintetto pour Flute, Violon, 2 Altos et Violoncelle . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Küffner, J. 12 Märsche f. 4 Trompeten oder 4 Halbemond-Hörner und Posaune. . . . . 12 Gr.

Ganzer, Variations p. la Clarinette, Violon, Alto et Violoncelle, No. 3. . . . . 16 Gr.

Berbiguier, T. Thème varié p. Flute princip. av. accomp. de 2 Violons, Alto et Basse, Cors et Hautbois ad libit. . . . . 1 Thlr. 10 Gr.

Kelz, Walzer, Ecossaisen, Francaisen, Quadrillen u. Kosackentänze für 2 Violinen. 46s Werk. . . 12 Gr.

Journal der Tanzmusik für eine Violine. 1s, 2s Heft. à 12 Gr.

Ebers, C. F. gr. Sinfonie fürs Orchester. 40s Werk. 3 Thlr.

Uber, Al. Variations p. le Violoncelle av. accomp. de 2 Vlons, Alto et Vcelle et Flute, Hautbois, Clarinette, Basson, 2 Cors et Basso ad libit. Op. 14. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Cotillon f. das Pianoforte. 4 Gr.

Weber, C. M. de. 6 Pieçes à 4mains pour Pforte. Op. 10. . . . . 20 Gr.

Scheibler, H. Tänze für das Pforte. . . . . 4 Gr.

3 beliebte Wiener Walzer, nebst einem Cotillon . . . . . . 4 Gr.

Gelinek, 6 Variationen für das Pforte üb. d. Arie: Ein Mädel und ein Gläsel Wein. No. 20. . . . 8 Gr.

— Variations sur la Romance, Partant pour la Syrie. No. 55. . . . . 8 Gr.

— Variationen für das Pianoforte über den Marsch aus Rochus Pumpernickel. No. 53. . . 10 Gr.

— Variations avec écho, p. Pforte sur l'air: Troubadour de Joconde. No. 87 . . . . 14 Gr.

— Concertirende Variationen für Pforte mit obligater Flöte oder Violine über Himmel, an Alexis send ich dich etc. No. 88. . . . . 18 Gr.

Bach, Divertissement pour le Pforte à 4mains. . . . . . 14 Gr.

Mozart, W. A. Rondeau d'une execution facile pour Pforte. Op. 17. . . . . 8 Gr.

Kelz, Variationen für das Pforte über das Thema: Liebes Mädchen hör' mir zu, für das Pforte. . . 4 Gr.

Cimarosa, Ouvert. aus der heimlichen Ehe, Clav. Auszug. . . . . 10 Gr.

— Ouverture aus derselben Oper für Pforte und Violine. . . . . 12 Gr.

Boieldieu, Ouverture aus der Oper: Johann v. Paris für Pianoforte. . . . . 8 Gr.

Jäger, C. 3 Sonates faciles p. le Pforte. Op. 14. No. 1. 6 Gr.

Jäger, J. leichte Variationen über die Melodien 3er Kinderliedchen für das Pforte. . . . . 20 Gr.

Favoritmarsch der Berliner Bürgergarde f. Pforte . . . . . . 3 Gr.

Gäde, T. Walzer für das Pianoforte. . . . . 4 Gr.

Kelz, J. F. 8 Variationen über: Heil Dir im Siegerkranz für Pforte et Flöte. 43s Werk. . . . . . 10 Gr.

Bitter, C. Thème av. 8 Variat. et Coda p. Pforte. Op. 1 . . . . 12 Gr.

Ries, F. 8 Variations sur un air de la petite Russie pour le Pianoforte. Op. 66. . . . . 10 Gr.

Köhler, H. 6 Sonatines faciles et progressives pour le Pforte. Op. 85. . . . . 20 Gr.

Pär, F. Ouverture aus der Oper: Sargin für d. Pforte zu 4 Händen . . . . 12 Gr.

Beethoven, L. v. Simphonie pastorale formant une Suite de mouvements caracteristiques arr. p. le Pforte à 4mains par W. Watts. . . . . 2 Thlr.

Weber, C. M. v. gr. Sonate p. le Pforte. Op. 39. As dur. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.

Romberg, A. Rondo f. d. Panharmonicon für Forte Piano eingerichtet von Bischof. . . . . 10 Gr.

Weigl, Duett aus der Schweizerfamilie: Setz dich liebe Emile mit Guitarbegltg. . . . . 6 Gr.

Gyrowetz, Cavatine aus den Augenarzt. Mir leuchtet die Hoffnung z. Guitarre eingerichtet. . . . . 4 Gr.

Bornhardt, J. H. C. Liederkranz für Freunde des leichten Gesangs zur Guitarre u. Forte Piano. 1 Thlr.

— National Songs arr. in an easy manner for the Spanish Guitarr. . . . . 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 13ten August. N°. 33. 1817.

Nachrichten.

Paris. Uebersicht vom Januar bis zu Ende des Juny. Das italien. Theater hat im ehrenvollen Kampfe mit den Hindernissen, die sich seiner Fortdauer entgegenzusetzen scheinen, und welche durch Mad. Catalani's Schuld wenigstens mittelbar noch immer unübersteigbarer gemacht werden, eine Thätigkeit gezeigt, welche im Stande seyn müsste, die vorgefasste Meynung des hiesigen Publicums gegen dieses Theater zu entwaffnen, wenn letztere nicht bereits zu feste Wurzel gefasst hätte. Es hat in Zeit von sechs Monaten sechs Opern neu einstudirt, oder doch wenigstens wieder aufs Theater gebracht. Diese Thätigkeit hat man der klugen und rastlosen Bemühung Pärs zu verdanken, der, seit Mad. Catalani's Abwesenheit, die Leitung desselben übernommen hat. Es ist keinem Zweifel unterworfen, dass der Antheil, den das Publicum im Verlaufe des vorigen Winters an den Vorstellungen dieses Theaters genommen hat, so gering er auch gewesen seyn mag, immer noch Pär's Werk genannt werden muss, und dass ohne seine Art der Führung wahrscheinlich diese Vorstellungen, aus Mangel an Zuschauern, gänzlich hätten eingestellt werden müssen. — Gehen wir jetzt die Opern, welche aufgeführt worden sind, einzeln durch!

Il Matrimonio per Raggiro, mit Musik von Cimarosa, würde, von jedem andern Componisten verfertigt, für ein Meisterstück gelten: wird aber, als Werk Cimarosa's, von dessen *Matrimonio segreto* dergestalt in den Hintergrund gestellt, dass man sich bey Anhörung desselben eines gewissen Unmuths nicht erwehren kann. Während letztgenannte Oper in allen ihren Theilen, selbst in den kleinsten, die lieblichste Originalität, die klassischste Zweckmässigkeit offenbart, stösst man in jener auf lauter gute, nie auf vortreffliche Dinge. Nichts destoweniger ist diese Oper, ich wiederhole es, eine sehr verdienstvolle Arbeit. Sie wird hier eben so gut gesungen, wie vorgestellt. Barilli, als Oronzio, ob er gleich seine eigentliche komische Natur während seines langen Aufenthalts in Paris mit einem gewissen witzigen Zusatze amalgamirt hat, erregt Wohlgefallen, besonders in der eingelegten Arie von Mosca, wo er, den Zorn seiner Frau und die Erbitterung seines künftigen Schwiegersohns befürchtend, in recht wehmüthiger Unentschlossenheit mit sich selbst zu Rathe geht, welchen Entschluss er ergreifen soll. Der hier wol zwanzigmal an sich selbst gerichtete Vocativ, Oronzio, erregt stets ein grosses Gelächter. Chiodi, als mystificirter Tropf und um seine Braut betrogener Bräutigam, ist eine recht gefällige, fast rein italienische Caricatur, besonders bey seinem ersten Auftreten in der Arie: *Tutti mi dicono ch'io sono bellino* etc. Mad. Morandi, als eigensinnige Haustyrannin, spielt, wie immer, sehr gut: fängt aber seit einiger Zeit an, ihre ohnehin schon beschränkte Methode noch dermassen nach einem verkleinerten Maassstabe zuzuschneiden, dass ihr Gesang nur noch etwa klingt, wie ein leises Vogelgeschwirre, oder als wenn sie sich eine Sordine aufgesteckt hätte. Garcia singt und spielt mit Bravour, wie immer, ist aber in beyden, ebenfalls wie immer, zu sehr um sich greifend. Die grosse Geläufigkeit dieses Mannes scheint ihm sehr oft mehr hinderlich, als von Nutzen zu seyn. — *Così fan tutte.* Es thut einem deutschen Gemüthe wohl, das Kunstverdienst der Deutschen von den Franzosen wenigstens theilweise anerkannt zu sehen: unserer Musik, und an deren Spitze Mozarten, gestehen sie eine unbedingte, ihnen überlegene Vortrefflichkeit zu; eine Vortrefflichkeit,

Digitized by Google

die von ihnen bey allen Werken dieses Componisten mit Bereitwilligkeit anerkannt wird, obgleich der Genuss derselben sich in ihnen, mehr mittelbar durch Verstandesoperation, als durch unmittelbare menschliche Theilnahme zu erkennen giebt. Ueber den Werth der genannten Composition bedarf es vor einem deutschen Publicum keines weitern Urtheils. Da das Colorit derselben unter allen Werken Mozart's am meisten aus dem Verstande hervorgegangen zu seyn scheint, indem der freyeren romantischen Behandlung durch den reinwitzigen Inhalt des Textes fast allenthalben Fesseln angelegt worden: so muss die Natur dieser Musik einem französischen Publicum auch schon deshalb mehr zusagen, wie diejenige, aller übrigen mozartschen Arbeiten. Die Ausführung ist lobenswerth. Barilli, in der Rolle des Alten, den man hier aus einem Philosophen zu einem Offizier gemacht hat, ist recht ergötzlich, obgleich das militairische Kleid, als zu individualisirend, alle Allgemeinheit des freyen, komischen Humors von sich ausschliesst. Dabey ist aber, bey dem ohnehin witzigen Texte, nicht viel verloren. Die beyden jungen Offiziere werden von Garcia und Chiodi mit vieler Lebendigkeit vorgestellt und eben so gesungen. Von den beyden Frauenzimmern, den Damen Morandi u. Vestris-Bartolozzi, ist erstere, wie immer, im Spiele sowol, wie im Gesange, mehr angenehm, als Virtuosin, und letztere nicht im Stande, durch ihre artige Bildung die Mängel zu ersetzen, welche ihrem Künstlerthume ankleben. Auch der Inhalt der Oper sagt dem hiesigen Publicum mehr zu, wie alle übrigen italien. Texte. — *L'Italiana in Algeri* ist, wie man sagt, eine der ersten Arbeiten Rossini's, eines Componisten, der, obgleich noch sehr jung, bekanntlich eines grossen Beyfalls in Italien geniesst. Die Aufmerksamkeit des Publicums hatte sich besonders auf diese Oper gerichtet, der ein bedeutender Ruf vorangegangen war. Die Musik ist von origineller Erfindung, aber noch roher Anfang, ohne gehörige Correctheit und Klarheit. Dem Finale des ersten Acts, in welchem die handelnden Personen von den mancherley Glocken, Ambossen, Raben und dergleichen sprechen, welche ihnen in Kopf und Herzen sitzen, würde, wäre es nicht blos roher, obgleich kräftiger Auswuchs, das Lob einer unbedingten Vortrefflichkeit zugestanden werden müssen. Was den Text anbetrifft, auf den bey einer Oper doch auch etwas ankommt, so missbraucht dieser die Erlaubnis, toll zu seyn, etwas über die Gebühr: es ist keine von jenen Tollheiten, in welchen Naivität ist, wie deren die italien. Opernbühne einige aufzuweisen hat. Doch ist die Situation, wo der Dey von Algier niesst, um dem Liebhaber der Italienerin das Zeichen zu geben, dass er, der Dey, mit dieser allein gelassen seyn wolle, wo aber der Liebhaber in verstockter Bosheit nicht von dannen geht, sondern in die Worte ausbricht: *Stranuti fin che crepa, stranuti fin che scoppia*, von recht ergötzlichem komischen Effecte. Mad. Morandi, die auf Abenteuer ausgehende Italienerin, spielt mit vieler Laune und Annehmlichkeit: in ihrem Gesange wird jedoch die Dämpfer-Natur mit jedem Tage mehr vorherrschend. Barilli, ihr Cicisbeo und Liebhaber, der Augen hat und doch nicht sehen soll, spielt, wie immer; das heisst, er ersetzt, was ihm zur Zeit etwa an wahrhaft romantischer Komik abgehen dürfte, durch recht verdienstliche Verstandesintentionen. Es ist in jeder Hinsicht ein recht schätzbarer Acteur. Porto, als Dey von Algier, ist mehr albern, als komisch. Könnte dieser Sänger seinem musikalischen Vortrage das Bellende benehmen, so würde das schöne Organ seiner Stimme in einem noch vortheilhafteren Lichte erscheinen. Garcia singt in seinem Duette mit dem Dey in G dur, welches, weil die Stimme immer in der Höhe liegt, ihm freylich sehr schwer zu singen seyn mag, von Anfang bis zu Ende unter dem Tone, und doch applaudirt das Publicum nicht eben sparsam. Das beweist, dass wahrhaft rein-musikalische Ohren in Paris eben so selten sind, wie an andern Orten. — *Le Cantatrici Villane*, auch auf den deutschen Theatern unter dem Titel der *Sängerinnen vom Lande* gegeben, von Fioravanti, ist eine Musik, welche, wenn sie eben so viel Charakter und Physiognomie, als Anmuth und Klarheit besässe, zu den klassischsten Werken Italiens gehören würde. So, wie die Oper jetzt ist, kann sie in ihrer flachen, aber nichts destoweniger sehr verdienstlichen Allgemeinheit, höchstens das Ohr ansprechen; dem Gemüthe hingegen muss sie gänzlich unwirksam bleiben. Nichts destoweniger zeichnet sich die Musik durch eine gewisse passive Originalität aus, die sich besonders in der Einleitung, in dem Quartette, wo der Kapellmeister den Contrabass mit der Stimme nachmachen muss, so wie endlich in der Scene, wo letzter seine Oper probirt, kund

Digitized by Google

thut. Barilli zeichnet sich in der Rolle des Kapellmeisters abermals durch sein besonnenes, nirgend ausschweifendes Spiel ganz besonders aus. Mad. Morandi, der alle Nüancen, welche der Coquette angehören, vortrefflich gelingen, kann mit der Naivität, welche sie der Bäuerin geben zu müssen glaubt, nicht recht in's Klare kommen. Als Sängerin muss sie in dieser Rolle um so weniger gefallen, da die Vortrefflichkeit, welche die verstorbene Barilli in dieser Rolle besonders entwickelt hat, dem hiesigen Publicum noch in zu frischem Andenken lebt. Nichts destoweniger ist Mad. Morandi in dieser Oper, so wie immer, eine sehr graziöse Erscheinung. Porto, als podagrischer Theaterunternehmer, weiss zur Freude des Publicums recht schmerzhaft zu singen. — *Il Califfo di Bagdad*, aus dem Französischen in's Italienische übersetzt, ist in vieler Hinsicht vielleicht eine der merkwürdigsten Erscheinungen, die man bisher auf dem italien. Theater gesehen haben dürfte. Wenn wir bedenken, dass sowol der Text, als die Musik, der französischen, auch in Deutschland bekannten Operette gleiches Namens, hier in Paris, so wie überall in ganz Frankreich, einen fast klassischen Ruf besitzt; dass diese Operette in Paris unzählige Male gegeben worden ist; dass endlich das Schauspielpublicum sie im eigentlichen Verstande auswendig weiss: so dürfte das Wagstück, diese Operette nicht allein in's Italienische zu übersetzen und eine neue Composition dazu zu verfertigen, sondern letztere sogar in Paris selbst vorzustellen, um so mehr in Verwunderung setzen, als der Name des neuen Componisten, allen unbekannt, durchaus kein günstiges Vorurtheil für die Musik erregen konnte. Um so ausgezeichneter muss aber der Werth der letztern seyn, wenn alle die erwähnten ungünstigen Umstände, zu denen noch eine dem hiesigen Publicum ganz natürliche Abneigung gegen italien. Musik, so wie die Eifersüchteley der übrigen Theater gegen das italienische zu rechnen sind, den Beyfall, den diese Musik erhalten, nicht haben schwächen können. Die Wirkung derselben ist entschieden. In der That muss es die Neugierde aller Kunstfreunde erregen, zu erfahren, auf welchem Wege der Componist, welcher der bey der hiesigen italien. Bühne angestellte erste Tenorist, Garcia, ist, zu einer Reinheit, Originalität und Klarheit der Ideen, so wie zu der, wahrhaftig nicht gewöhnlichen Uebung, diese höchst kunstgerecht ausdrücken zu können (Eigenschaften, welche man in dem Masse höchstens nur von einem Manne vom Metier erwarten durfte), gelangt seyn möchte. Gewöhnlich setzt ein so sehr ausgebildetes Talent eine grosse praktische Uebung voraus. Diese aber findet bey Hrn. Garcia nicht Statt, der, wie ich höre, sich wol in einzelnen Arbeiten versucht, nie aber der Composition ein eigentliches, ausschliessliches Studium gewidmet hat. Und letzteres ganz natürlich. Denn als einer der geübtesten Sänger Europen's hat er seine Zeit dem Gesange und der öffentlichen Ausübung widmen müssen und wahrscheinlich keine Musse gehabt, der Setzkunst mehr, als höchstens einige flüchtige Augenblicke opfern zu können. Es ist hier der Ort nicht, die Oper in ihren einzelnen Theilen zu würdigen; ich kann nur so viel sagen, dass, wenn sich in derselben auch kein mozartsches Genie ausspricht, doch in dem ganzen Werke vom Anfang bis zum Ende eine höchst besonnene, keineswegs durch rohe Auswüchse imponirende Originalität, mit höchst glücklicher, nicht bizarrer Erfindung gepaart, bemerkbar wird. Jedoch will ich nicht leugnen, dass im Verlaufe des ganzen Werks mehre Reminiscenzen gefunden werden. Zu den ausgezeichnetsten Stücken gehört der erste Chor, so wie das Tischduett, welches letztere sich durch eine ungemeine Lieblichkeit bemerkbar macht. Uebrigens hat der Componist in diesem Werke eine Neuerung gewagt, die man bis dahin in Italien wol hin und wieder versucht, aber niemals beybehalten hat: er lässt nämlich den Dialog sprechen und nicht im Recitativ vortragen. In wiefern diese Neuerung künstlerisch gut geheissen werden kann, ist hier nicht zu untersuchen: praktisch konnte dieser Versuch hier auch schon deshalb nicht besonders gelingen, weil Niemand von den in dieser Oper spielenden Personen, ausser Chiodi, von eigentlicher italien. Abkunft ist, und alle also mehr oder weniger mit der Schwierigkeit der Sprache zu kämpfen haben müssen. Bemerkenswerth ist, dass gerade der erwähnte Chiodi schlechter, und dass die Frauen besser, wie alle übrigen, gesprochen haben. Furcht vor einem solchen Misslingen (denn ich will an keinen andern Grund glauben) hat Mad. Morandi bewogen, die ihr zuertheilte Rolle der Zetulbe zurückzusenden. Diese wird jetzt von Dem. Cinti, einer noch sehr jungen, im hiesigen Conservatorium

Digitized by Google

gebildeten Sängerin gespielt, die sich in derselben auf eine höchst auffallende Weise entwickelt hat. Ohne Mad. Morandi's Weigerung würde dieses junge Frauenzimmer wahrscheinlich noch lange unbemerkt geblieben seyn. Garcia, im Spiel und Gesang höchst lobenswerth, weiss mit dem Dialoge nicht zurechtzukommen: wenig fehlt, so würde er selbst das erste und vorzüglichste Opfer seiner Neuerung werden. Chiodi, im Toll-Komischen höchst ergötzlich, zeigt sich in dem ernsten Cadi an allen Gliedern gelähmt. Mad. Garcia, als Mutter, spielt und singt nicht allein lobenswerth, sondern spricht, nebst Dem. Cinti, den Dialog auch noch am besten. Die Vorstellung dieser Oper zieht fortwährend das Publicum in Menge herbey *) — *La Zaira*, tragische Oper von Federici, hatte die Aufmerksamkeit des hiesigen Publicums in einem sehr hohen Grade auf sich gezogen. Die Composition war den Parisern noch unbekannt, und ausserdem sollte Mad. Bertinotti, die neu engagirte erste Sängerin, darin zum erstenmale auftreten. Die Musik ist das gewöhnliche, italien. Lirum-Larum; ein höchst charakterloses Machwerk, ohne die geringste tragische Bedeutung, ohne Saft und Kraft. Was Mad. Bertinotti anbetrifft, so scheint diese, die so oft durch andere Sängerinnen getäuschten Erwartungen endlich befriedigen zu wollen. Diese Künstlerin, die, wie man sagt, bereits fünf und vierzig Jahre alt ist, besitzt nichts destoweniger noch eine sehr angenehme Gestalt, so wie eine höchst graziöse Gesichtsbildung. In ihrer Stimme hat freylich die eigentliche, jugendliche Frischheit einem leisen Anfluge von Heiserkeit Platz machen müssen; ihr Organ ist jedoch dadurch noch um so interessanter geworden: ich möchte dies, obgleich sehr gewagt, den *haut-goût* der Stimme nennen. Was ihre Methode anbetrifft, so ist es unmöglich, dass diese wahrhaft italien., wahrhaft romantischer (man erlaube mir den Ausdruck) seyn könnte. Trotz dem langen Aufenthalte der Sängerin in England und Holland, hat ihr Vortrag auch nicht die geringste nordisch-witzige Nüance in sich aufgenommen. Ihre Manieren sind die gebildetsten, gemässigsten und originellsten, welche ich irgend an neuern Sängerinnen gehört habe, ohne Gurgeley und Luftspringerkunst. Mit einem Worte: Mad. Bertinotti ist Meisterin einer Manier, die ihr allein anzugehören scheint; einer Manier, die, in Verbindung mit ihrem höchst einschmeichelnden Organe, eine Wirkung auf mich gemacht hat, wie noch nie eine andere Stimme vor ihr. Ich muss es mir gefallen lassen, wenn man dieses Urtheil nur subjectiv nehmen will. Zu bedauern ist, dass das Alter der Mad. Bertinotti ihrem so höchst schätzbaren Talente mit jedem Jahre wenigstens Einiges an Vortrefflichkeit entreissen muss. Als Schauspielerin kann ich nur insofern von ihr urtheilen, als sie in der Rolle der Zaire ein recht verdienstvolles tragisches Spiel entwickelt hat; ein Spiel, welches, als blosse Angewohnheit oder Einübung, mit dem zu einer komischen Rolle erforderlichen Kunsttalente nichts gemein hat. Ich bin neugierig, was sie in dieser Gattung zu leisten im Stande seyn dürfte. Garcia, als Orosman, hat Gesang und Spiel in's Gröbliche gezogen, wahrscheinlich um dadurch den Türken zu charakterisiren. Von den übrigen Personen lässt sich mit Grunde gar nichts sagen. —

Der *Concerte* sind in den letzten drey Wintermonaten eine grosse Anzahl und mehre darunter sehr glänzende gegeben worden. Besonders ausgezeichnet unter diesen waren die, des Violinisten Baillot. Wenn diesem Geiger von der einen Seite das Vollendete des rhodeschen Spiels abgeht, so besitzt er von der andern eine grössere Genialität. Baillot ist in diesem Augenblicke, wo Rhode gänzlich von der musikal. Laufbahn abtreten zu wollen scheint, der erste und beliebteste Geiger Frankreichs. Er hat mehre Concerte mit dem grössten Beyfalle, und vor einem in Menge versammelten Publicum gegeben. — Nach Baillot verdient Mazas genannt zu werden, der weniger kalte Correctheit, wie der vorige, aber bey weitem grössere Genialität, oder vielmehr Virtuosität besitzt. Er ist roh, aber selbst in seiner Roheit eine höchst merkwürdige Erscheinung. Doppelgriffe aller Art habe ich nie in solcher Vollkommenheit ausführen gehört, als eben von ihm. — Bouhcer hat bewiesen, dass er noch immer der trunkene Alexander, und nicht der

*) Der, so eben ausgesprochene Werth dieser Oper hat, wie ich auch schon öffentlich bekannt gemacht habe, mich veranlasst, dieselbe für die deutsche Bühne zu bearbeiten. Sievers.

weise, nüchterne Socrates ist. Diesen Vergleich hatte ein hiesiger Journalist im Spasse gebraucht, Boucher ihn im Ernste wiederholt; und nun sind diese beyden Namen fast zu Spottnamen für den Künstler geworden. — Der hier so sehr gerühmte Oboist, Voigt, hat sich ebenfalls mehrmals hören lassen und mein früher über ihn gefälltes Urtheil nur noch bestätigt. Könnte der Mechanik dieses Mannes der lebendige Hauch eingeblasen werden, dann würde er vielleicht mit deutschen Oboisten wetteifern können. So, wie es jetzt um ihn steht, vermag er dies eben so wenig, wie es überhaupt französische Blasinstrumentisten vermögen, sich mit deutschen Blasinstrumentisten messen zu wollen. Dasselbe gilt von dem Klarinettisten, Dacosta, von dem Hornisten, Puzzi, und von dem Flötisten, Tülou: ihr Ton ist todt und sie selbst nicht im Stande, Leben hineinzublasen. Die Dem.s, Bertrand und Demars, beyde noch sehr junge Frauenzimmer, haben sich als vortreffliche Harfenistinnen gezeigt. Ton und Methode bedürfen einer weitern Ausbildung; in der Mechanik des Instruments hingegen leisten sie mehr, als ich irgend vor ihnen in Deutschland gehört habe. — Mad. Boucher, die Gattin des Geigers, eine eben so geschickte Virtuosin auf der Harfe, wie auf dem Fortepiano, ist ohnstreitig in musikal. Hinsicht eins der genialsten Frauenzimmer in ganz Paris. Als Fortepianospielerin überwindet sie alle Schwierigkeiten, die man billigerweise ihrem Geschlechte zumuthen kann. Ihr Vortrag ist nicht kühn, aber höchst angenehm. Noch grössere Wirkung würde sie mit ihrem Harfenspiele hervorbringen, wenn der Werth desselben nicht durch ein gewisses Reissen der Saiten, welches früher in Frankreich und auch hin und wieder in Deutschland Sitte gewesen, geschmälert würde. Hierin aber sind ihr die vorhingenannten beyden Virtuosinnen bey weitem vorzuziehen. — Der vierzehnjährige Herz, wenn ich nicht irre, zu der jüdischen Nation gehörig, leistet auf dem Fortepiano im eigentlichen Verstande das Unmöglichscheinende. Wäre das menschliche Gemüth nicht durch die erstaunenswürdige Steigerung aller intellectuellen, wissenschaftlichen sowol, wie künstlerischen Thätigkeit gleichsam zu einer Apathie gelangt, die über nichts mehr staunt, weil ihr bereits alles kund geworden: man müsste diesen Knaben ganz eigentlich ein Wunderkind nennen. Er übertrifft alles, was ich bis dahin von frühreifen Genies gehört habe, selbst den jungen Carl Mayer, der noch dazu einige Jahre älter ist. Eine grössere Ruhe und absolutere Freyheit des Geistes ist mir bis dahin noch nicht vorgekommen. — In allen diesen auf dem italien. Theater gegebenen Concerten hat das Orchester desselben, das vortrefflichste auf der bekannten Erde, die hayduschen Symphonien mit einer Vollendung vorgetragen, von der man, das sage ich mit vollkommener Ueberzeugung, in Deutschland keinen Begriff hat.

Das Schicksal dieses Theaters ist noch immer unentschieden. Es wird freylich auf jede Weise fortdauern; nur, ob Mad. Catalani, gegen welche der Hof jetzt sehr eingenommen zu seyn scheint, die drückenden Bedingungen, denen man sie unterworfen, wird eingehen können, ob ihr also die Direction des Theaters verbleiben dürfte, das ist höchst ungewiss. Zu endlicher Entschliessung ist ihr der letzte Julius als letzter Termin angesetzt worden.

Das Theater Feydeau oder die komische Oper ist, wie seit einiger Zeit immer, unglücklich in seinen Bemühungen gewesen. Betrachtet man von der einen Seite die höchst interesselosen, kalt-witzigen, keinen Funken von eigentlicher, wahrer, menschlicher Komik besitzenden Duodezoperettchen, in welchen weder an ästhetische noch musikalische Entwickelung zu denken ist; überzeugt man sich von der andern Seite von der kraft- und saftlosen, in den ewig wiederkehrenden plastischen Gesellschaftformen sich herumbewegenden Darstellung, an welchen beyden sich die Franzosen selbst zu ekeln beginnen: so wird es Einem begreiflich, dass der gänzliche Ruin dieses Theaters unausbleiblich über dasselbe zusammenbrechen muss, wenn nicht plötzlich eine gänzliche Reorganisation mit dem Repertoire sowol, wie mit den Schauspielern desselben, vorgenommen werden dürfte. Von mehr als einem Dutzend neuer Stücke haben nur zwey höchstens bis zu dem Grade gefallen, dass sie sich noch dann und wann über die Bühne schleppen. *Les Rosières* (die Rosenköniginnen), ein recht gefälliger Text, würde sich vielleicht unbedingt auf dem Repertoire erhalten, wenn die Musik nicht in jener höchst unmusikalischen, mehülschen Reissmanier geschrieben wäre. Der Componist derselben, Hr. Herold, der Sohn eines Deutschen aus Strassburg, der einige Jahre in Italien studirt und da-

Digitized by Google

selbst Erwartungen erregt hat, ist der Meynung gewesen, er müsse seinem früheren Lehrer, Mehül, treuer anhängen, als seinen spätern Meistern, den Italienern, und somit ist ein Werk entstanden, von dem ich in diesem Augenblicke, nach einem duzzendmaligen, sehr aufmerksamen Anhören desselben, auch keine einzige Note mehr im Gedächtnisse habe. Diese Oper ist bereits so gut, wie verschwunden vom Theater. Noch weniges Interesse hat *Wallace ou le Ménestrel Ecossossois* (der schottische Minnesänger) erhalten. Der Text ist eine langweilig-ernste Ossianszerrerey, ohne das Herz oder den Verstand erfreuende Handlung, ein ermüdendes Klang- und Sanggejammer, dem, so wie der kraft- und saftlosen Composition von Catel, das Publicum schon während der ersten Vorstellung den Rücken gekehrt haben würde, hätte nicht die Administration, nebst Dichter und Componisten, durch Vertheilung von mehren hunderten von Billeten dem Laufe der Dinge eine andere Wendung zu geben gewusst. Wallace jammert seine ossianschen Klagetöne noch dann und wann, wo nicht vor Zuschauern, doch wenigstens vor leeren Bänken ab.

Die grosse Oper ist noch unglücklicher gewesen, wie die komische. Dieser Coloss gleicht jedoch einem hypersthenischen Kranken, der vor Ueberfluss von Kräften nicht zum Sterben kommen kann. Seit langen Jahren rechnet bekanntlich die grosse Oper nicht mehr auf ihre dramatisch-musikalischen Leistungen: das Geklapper der Entrechats hat die Gurgeley der plastischen Heldenschreyerey fast gänzlich ausser Mode gebracht. Dabey haben die Ohren des Publicums, so wie die Stimmwerkzeuge der Sänger, einen offenbaren Nutzen gehabt. Denn während der Gesang der grossen Oper nichts weiter, als seine eigene Parodie ist, kann man dem Tanze daselbst die möglichste Vollkommenheit nicht absprechen. *Roger de Sicile* ist eine Helden-, Staats- und Kriegsoper, die, zusammt ihrer Musik, von dem künstlerisch fast verblichenen Breton, gerade so viel Beyfall erhalten hat, als dazu gehört, um nicht ausgepfiffen zu werden. Da sich aber die Majestät der grossen Oper mit einer solchen Missfallensbezeigung nicht wohl vertragen mag: so hat sich das Publicum begnügt, zu gähnen, und ist dann nicht wiedergekommen. Mehren Beyfall, obgleich nur mechanischer Natur, hat die Wiederaufführung des spontinischen *Fernand Cortez* erhalten. Nachdem darin einiges Obere zu unterst und einiges Hintere zu vorderst gekehrt, auch mehre neue Musikstücke hinzugekommen, hat sich daraus eine Vorstellung ergeben, in welcher auch Franconi's Cavallerie aufmarschirt. Da sich auf diese Weise die Füsse der unvernünftigen Thiere mit denen der Tänzer, und das Gewieher edler Hengste und Stuten mit dem Gesange der Helden der alten und neuen Welt in gehörige Amalgamation gesetzt hat: so bleibt dem erstaunten Publicum keine Zeit übrig, zu untersuchen, ob ihm bey solchem Sinnenkitzel Augen und Ohren, oder Herz und Seele, afficirt werden. Ein solcher unbewusster Zustand wird hier, der Kürze wegen, nur gleich für ein Uebermaass von Beyfall gehalten. Ueber die Musik, die ja auch in Deutschland zur Gnüge bekannt ist, will ich schweigen: was ich sagen möchte, darf, und was ich sagen sollte, will ich nicht sagen. Nur so viel: es scheint, als ob, trotz der ungeheuren Meynung gewisser Leute von sich selbst, der Mozarte und Cimarosa's doch bis jetzt nur zwey in der Welt gewesen sind. Uebrigens kann ich nicht leugnen, dass mir zwischen Effectmachen und Effectmacherey ein grosser Unterschied zu seyn scheint.

Da die grosse Oper zu ihrem unveränderlichen Wahlspruche die Worte: Eile mit Weile, genommen hat: so scheint die Aufführung *der wunderbaren Lampe* von Etienne und Nicolo auf unbestimmte Zeit verschoben zu seyn. Jedermann ist auf die Aufführung einer Oper neugierig, deren Stoff, mehr wie jeder andere, einer musikalischen und dramatischen Behandlung fähig ist.

Unterdessen beschäftigt sie sich mit der Wiederaufführung mehrer alten Opern, unter denen die *Danaiden* von Salieri die vornehmste ist. Einige, wie zum Beyspiel die *Caravane von Cairo*, sind mit neuem Tanz und Sprung versehen, und vertreten nun für einige Zeit die Stelle neuer Werke. Letztgenannte Oper, so wie *Oedip* von Sacchini, sind überhaupt die Steckenpferde, welche dieses Theater, nicht etwa aus Vorliebe, sondern aus Bequemlichkeit reitet.

In der Verwaltung des besagten Theaters ist eine Veränderung vorgegangen. Der General-Regisseur, Choron, der, nach Piccard's Niederlegung der Direction und mit dem Anfange des Jahrs 1816, an dessen Stelle getreten war, hat

Digitized by Google

vor einigen Wochen dem Componisten und vorigen Orchesterdirector, Persuis, weichen müssen. Es steht zu erwarten, wie lange sich dieser auf seinem Platze behaupten wird. Der monstruöse Körper der grossen Oper, bey welchem, wie bekannt, die Ballete die Hauptsache ausmachen, hat viele Beine, also auch viele Sinne, und es ist in der That nicht leicht, diese unter einen Hut zu bringen.

Le petit Chaperon (*das Käppchen*,) mit Musik von Boyeldieu, wird auf dem Theater Feydeau einstudirt. Der Componist soll, wie man versichert, diese Oper mit vieler Liebe geschrieben haben. — Der Violinist, Mazas, dessen ich weiter oben erwähnt habe, giebt seit einiger Zeit wöchentlich eine musikal. Abendunterhaltung (*Soirée Musicale*), die sehr besucht wird. Die ungemeine Fertigkeit des Künstlers wird hier nicht weniger bewundert, wie in öffentlichen Concerten. — Der russische junge Fortepianospieler, Carl Mayer, hat nur ein einziges öffentliches Concert gegeben. Im grossen Publicum ist nachher nichts weiter von ihm vernommen worden, als dass er in mehren Privatgesellschaften gespielt hat. Ob er gegenwärtig sich noch in Paris aufhält, ist mir unbekannt. — Ich habe vor einiger Zeit den bekannten (ältern) Kreutzer auf eine so donnernde Weise ein Privatconcert anführen hören, dass es mir fast ohnmächtig darüber geworden ist. Wenn auch nichts weiter, so ergab sich doch daraus, dass Hr. Kreutzer kein Podagra hat. — Es ziehen drey Knaben, von denen der älteste dreyzehn Jahre alt ist, die Strassen durch und blasen Horntrios. Der mittelste von ihnen hat einen romantischeren Ton auf seinem Instrumente, wie alle anderen Hornisten, welche ich bis jetzt noch in Frankreich gehört habe.

G. L. P. Sievers.

Mannheim. Die zweyte Feyer des rheinischen Musikvereins am 18ten Juny 1817. — Als im vorigen Jahre das Entstehn und die erste Aufführung des rheinischen Musikvereines gemeldet wurde, war der Standpunkt bezeichnet worden, aus welchem betrachtet die deutschen Kunstvereine eine höhere Bedeutsamkeit gewinnen sollen; dadurch nämlich, dass sie ein Mittel werden, die nationale Mittheilung zu erhöhen, geben sie der Nationalität selbst einen neuen Aufschwung; sie beleben diesen Organismus, so wie der Kreislauf der Säfte den Lebensorganismus. Nicht als wenn die Erregung vaterländisch-*politischer* Ideen hiervon zu erwarten wäre — (so würde die Sache von der schwärmerischen Seite genommen, und der Nationalität eine nur einseitige Bedeutung gegeben —) aber eine nationale Richtung und Bildung des *Geschmacks* lässt sich mit Recht erwarten; eben weil das Interesse an dem Gegenstande lebhafter aufgefasst wird, und die Ausführung und das Urtheil nicht mehr die Sache eines blos localen Publicums ist. Schon darum ist Eindruck und Wirkung nicht von gewöhnlicher Art; sie sind weniger vorübergehend, weil die Stimmen mehrer Landestheile bey der Auswahl zu Rathe gezogen werden, weil hierbey ein Wetteifer entsteht, das Gute gewählt und es richtig aufgefasst zu haben; weil das Ganze, als eine seltener wiederkehrende Erscheinung, der reifesten Vorbereitung würdig geachtet, und mit warmem Interesse für ein vollkommenes Gelingen zur Ausführung gebracht wird.

Darum soll nur das anerkannt *Klassische* für eine solche Aufführung gewählt werden. Denn dieser Eine Tag soll ein *Festtag* der Kunst seyn, und wer wird ihn nicht mit dem *Besten* feyern wollen? — Es dürfen solche Vereine, wenn sie einen höhern Sinn erreichen wollen, nicht blose *Kunstübungen* seyn, wobey einzelne Virtuosität zur Beschauung ausgestellt, oder der noch zweifelhafte Werth eines Kunstwerkes auf den Versuch hingegeben wird. Das Ausgewählte muss ein Stern erster Grösse seyn, ein Polarstern, der den Geschmack auf seiner Fahrt zwischen Klippen und Abwegen auf den wahren Weg hinleitet, und den Blick aller Kunstgefährten unverwandt festhält.

Unter einem solchen glücklichen Gestirne hat der *rheinische Musikverein* seine Fahrt begonnen und fortgesetzt. Nachdem im vorigen Jahre Haydns *Schöpfung* aufgeführt war, traf für dieses Jahr die Wahl Händels *Messias*; und reiche Ausbeute haben wir davon getragen.

Es ward hier gleich eine jener Wirkungen sichtbar, die selbst für *nationale* Geschmacksbildung wichtig sind. Die Werke der norddeutschen, oder jener deutschen Schule, die in die erste Hälfte des 18ten Jahrhunderts fällt, sind bisher im südlichen Deutschlande, ausser dass sie als

Digitized by Google

Studien benutzt wurden, wenig oder nicht bekannt gewesen. Wir dürfen es bekennen, dass sogar ein Vorurtheil herrschte, die Formen seyen blos schulgerecht, seyen zu veraltet, als dass sie jetzt noch Wirkung thun könnten, und man glaubte dem grossen Rufe nur *so weit*, dass diese Werke für die *Theorie* von Wichtigkeit, und dass *einzelne* Theile von grosser Wirkung seyen. Glänzender aber war kaum ein Sieg, der gegen Vorurtheile errungen worden ist, als der, den die Aufführung des *Messias* davon getragen hat. Die Begeisterung für das Hohe und Kraftvolle dieses Meisterwerkes stieg mit jeder Probe, und erreichte bey der Aufführung den höchsten Grad. Je weiter man vorrückte, desto weniger durfte die Rede davon werden, etwas zu übergehn; bey jedem Schritte überraschten neue Schönheiten, und es wurde anerkannt, dass das ganze Werk aus Einem Gusse bestehe, und dass überall keine Lücke entstehn dürfe. — Hoheit und Würde, so wie die Gottheit erscheinen muss, schwebt über dem Ganzen, und die Empfindungen der Sterblichen sprechen sich in diesem Charakter aus, sey es, dass sie in Anbetung, oder in frommer Wehmuth, oder in Lob und Jubel zu dem Göttlichen hingezogen werden. Hier erscheint aber auch das *Genie* in seiner vollen Wirkung: nur aus reinem, richtigem Gefühle kann ein so mächtiger Ausdruck hervorquellen; nur das *Genie* vermag, mit einer solchen Einfachheit des Kunstaufwandes solche eindringende Wirkung hervorzubringen, in unerschöpflicher und ansteigender Kraft bis zum letzten Momente auszuharren. Daher das Hinreissende, und die tiefe Erschütterung, die manchem Auge Thränen entlockte.

Und nun von der Anordnung und von dem Verdienste der Aufführung! Sie wurde nach der leipziger Ausgabe mit der mozart'schen Bearbeitung gegeben. Das Orchester, unter der Leitung des Hrn. Kapellm.s Ritter, bestand aus 256 Künstlern und Dilettanten. Das Verhältniss der Singenden zu den Instrumenten war beynahe gleich, indem 129 Instrumente zu 127 Vocalstimmen standen. Die Blasinstrumente waren mit Ripienisten verdoppelt, und zur Verstärkung in verschiedenen Chorstellen drey Posaunen beygefügt. Die Solopartien des Soprans wurden von Dem. Gollmann, und einer Dilettantin, Mad. Müller von Speyer; jene, der Altstimme, von zwey Dilettantinnen, Dem. Köster und Sattler von Heidelberg; jene, des Tenors, von Hrn. Nieser, und dem Dilettanten, Hrn. Walter von Mannheim: jene, des Basses, von Hrn. Singer vorgetragen. Alle leisteten mit Liebe und Wärme das Ihrige zu Verherrlichung des Ganzen. Die Chöre wirkten mit einer Kraft und Präcision, die man für vortrefflich anerkennen musste; es war einer wahrhaften Begeisterung, und der Anfüllung des Theaters, wodurch aller Nachhall beseitigt wurde, zuzuschreiben, dass bey der Aufführung jedes Schwanken hinwegfiel, was früher hier und da an einem völligen Gelingen zweifeln liess. Wir verdanken der eifrigen, und sehr bedeutenden Mitwirkung unserer rheinischen Nachbarn von Heidelberg, Worms, Speyer, Neustadt etc. einen grossen Theil dieses Gelingens, und besonders dem Einflusse der heidelberger Dilettanten, dass sich die Wahl für den händel'schen *Messias* bestimmte. Es verdient hier eine rühmliche Erwähnung, wie sich in Heidelberg, unter dem Einflusse des um die Wissenschaft so verdienten Hrn. Professors Thibaut, ein lebendiger Eifer für Musik überhaupt, und besonders für deutsche Tonkunst regt. Auch war es ein schönes Volksfest geworden, wie die heidelberger Vereinsglieder auf verzierten Schiffen, mit Musik begleitet, von einem grossen Theile der Bevölkerung hiesiger Stadt an dem Ufer des Neckars empfangen wurden. Es wurden zwey Tage, während welcher die Mitglieder des Vereines versammelt waren, in fortwährendem Kunstgenusse verlebt, den die fortgesetzten Proben, und die am Vorabende gegebene Oper von Weigl, *die Uniform*, gewährten. Man schied erfüllt von dem trefflichen Gelingen, und nur bekümmert *darüber*, dass ein ganzes Jahr bis zur *dritten* Feyer verfliessen müsse.

Dresden. Am 11ten Juny gab die deutsche Gesellschaft zum erstenmale das *Waisenhaus* von Weigl. Diese Musik ist bekanntlich eine der schönsten dieses trefflichen Meisters, und kann wol nur da nicht also befunden werden, wo man in den Inhalt und Zweck dieses Stücks nicht eingehen kann oder mag. Mad. Miecksch, als Therese, Aufseherin der Waisenkinder, gefiel dem Publicum eben nicht sehr, sowol im Gesange, als in der Declamation der deutschen Prosa, weil ihre Stimme jenem ganz entgegen war und sie auch in dieser Art von Schauspielen nicht eben

Digitized by Google

die erforderlichen Kenntnisse hat. Hr. Genast, als Director des Waisenhauses, zeigte die nämlichen Eigenschaften, wie in der Oper, *Johann von Paris*. Hr. Wilhelmi spielte die Rolle des Obristen von Sternberg. Von Hrn. Zwick, als Sänger, der Sturms Rolle hatte, wollen wir nicht reden. Dem. Schubert *spielte* Louisens Rolle sehr gut. Dem. Julie Zucker spielte als Gustav schön und natürlich, und zeigte auch im Gesange wahres Talent und wahres Gefühl: nur mag man sie, bey ihrer Jugend und noch nicht hinlänglich festen körperlichen Constitution, nicht viel singen lassen; sie könnte sonst, wo nicht ihre Gesundheit, wenigstens ihre Stimme zu Grunde richten.

Am 19ten sang Mad. Grünbaum auf ihrer Rückreise von Berlin nach Prag nochmals hier in der Oper, *Johann von Paris*, von welcher schon in No. 25, S. 423 die Rede gewesen ist. Wir können aber nicht umhin, zu sagen, dass wir diesesmal ihre Stimme sehr schwach gefunden haben. In der Arie des 1sten Aufzugs brachte sie die neulichen Verzierungen, Triller, chromatischen Scalen und Fermaten an, wie das erstemal, als sie debütirte, und wir unterstehen uns zu sagen, dass sie im Solo der Romanze des Troubadour, vorzüglich in den hohen Tönen E, Fis, G, detonirte. So vollkommen wahr das ist, so erhielt sie doch den lautesten Beyfall, auch in diesen Solos, und es war ein Wunder, dass sie nicht herausgerufen wurde. Hr. Wilhelmi, als Johann von Paris, zeigte mehr Haltung im Charakter, als damals, und gefiel nun um so mehr. Dem. Hunt, als Lorezza, eine Rolle, die zuvor Dem. Zucker spielte, gab sich alle Mühe, und es gelang ihr; wir fanden ihre Declamation gut und ihr Spiel der Rolle völlig angemessen.

Am 21sten gab die italienische Gesellschaft die Oper, *Cortez*, Spontini's Meisterstuck, von dem in diesen Blättern mehrmals gesprochen worden ist. Mad. Sandrini, als Amazily, und die Herrn Benelli, Tibaldi und Benincasa, als Cortez, Telasco und Moralez, zeichneten sich, wie gewöhnlich, in derselben aus. Hr. Ricci hatte die Rolle Alvaro's, eines der gefangenen Spanier, übernommen, die ehedem Hr. Miecksch spielte; wir müssen aber sagen, dass das schöne Terzett des 3ten Aufzugs ohne Begleitung nicht so gut ausgeführt wurde, wie in den vorhergehenden Vorstellungen, weil Hr. Ricci die starke Stimme nicht hat, die Hr. Miecksch besitzt, auch nicht die Festigkeit und Uebung in der Haltung des Tones. Ausser dem Schwanken, das man dann und wann in seinem Gesange bemerkte, wurde auch seine Stimme von den beyden andern, stärkern übertönt, und daher hörten wir das schöne Harmonische nicht, welches wir sonst mit so grossem Vergnügen gehört hatten.

Am 27sten führte man, mit Beystande der königl. Kapelle, in der geräumigen, schönen Frauenkirche zum Besten der Armen im Gebirge eine grosse musikal. Akademie auf. Diese wohlthätige Unternehmung verschaffte uns wieder einmal das ersehnte Vergnügen, Naumanns schöne Werke zu hören. Da sich die Anzahl der zu diesem Ganzen versammelten Künstler auf mehr als 200 belief, so musste man da, wo der Altar steht, eine Erhöhung anbringen, wie am 28sten Nov. 1809. Unser erfahrner Director und Kapellm., Hr. C. Mar. v. Weber, dirigirte das Ganze. Die Anzahl der Choristen belief sich über 30, weil sich auch mehre Mitglieder der deutschen Gesellschaft unter ihnen befanden. Nach einer kurzen Einleitung mit der Orgel eröffnete sich die Akademie mit einem schönen, harmonischen, frommen Chorale, mit den Worten: Selig sind etc. und dieser machte einen bewundernswürdigen Eindruck. Hierauf folgte der schöne 96ste Psalm: Singet dem Herrn ein neues Lied etc. von Naumann, der zu bekannt ist, als dass es einer Wiederholung der ihm gebührenden Lobsprüche bedürfte. Er wurde vollkommen schön ausgeführt, und nach diesen beyden Stücken begann Naumanns majestätische, klassische und fromme Composition, das *Vater Unser* von Klopstock. Unbeschreiblich ist die Wirkung, welche diese Musik in ihrem grossen, edlen Style hervorbrachte. Die Kenner müssen über ihre Erhabenheit und Kunst erstaunen, und noch etwas zu ihrem Lobe sagen wollen, hiesse nur nachsprechen, was so viele Kenner, Künstler und würdige Tonsetzer schon so oft gesagt haben. Das Chor und die concertirenden Stimmen waren in zwey Flügel getheilt; wir hätten aber gewünscht, das Orchester hätte etwas höher gestanden, als die Singenden: es würde dann die mehr zu unterscheidende Harmonie noch grössere Wirkung hervorgebracht haben. Mad. Sandrini sang das erste Solo mit Begleitung der Violine, welche unser berühmter Concertm., Hr. Polledro, mit an ihm bekannter und bewunderter Kunst, Haltung und Ausdruck

Digitized by Google

spielte. In Ansehung des zweyten, ausdrucksvollen und rührenden Solo: Er hebt mit dem Halme etc. können wir, bey unserer gewöhnlichen Offenherzigkeit, nicht umhin, zu sagen, dass Mad. Sandrini sich noch nicht ganz auf den Kirchenstyl versteht, welcher mehr Stärke in der Stimme, festere Haltung, und mehr Bekanntschaft mit dieser Art Tonsetzungen erfordert, um sie gehörig durchzuführen. Hrn. Bergmanns Stimme that gute Wirkung: noch grössere würde sie aber gethan haben, wenn sie stärker gewesen wäre, da der Raum für eine schwache Stimme zu gross ist. Dennoch müssen wir ihm zugestehen: er sang seine Soli sehr schön. Das letzte, doppelte Chor und die Fuge setzten dieser vortrefflichen und würdevollen Composition die Krone auf, und allgemein war das Entzücken, in welches das herrliche Ganze die Zuhörer versetzte.

Am 29sten wiederholte die deutsche Gesellschaft die Oper, *Jacob und seine Söhne*, worin Hr. Stümer, vom. königl. Theater zu Berlin, als Joseph, eine Gastrolle gab. Dieser übertraf die Tenoristen, die bisher diese Rolle gespielt haben, nämlich Hrn. Bergmann und Hrn. Weixelbaum, sowol im Spiele, als in der Declamation, weil er sich in den zarten Charakter dieser Rolle ganz hineingedacht und empfunden hatte. Er besitzt auch eine gute, doch etwas rauhe Stimme, und singt ein wenig durch die Nase; in seiner Methode hat er viel Ausdruck. Aus seiner Eigenheit, beym Singen auf der ersten Sylbe der Worte zu lange zu halten, was bekanntlich fehlerhaft ist, dürfte man wol schliessen, er sey mit der Lehre vom musikal. Rhythmus nicht sehr bekannt.

Mainz. Am 14ten Juny wurde hier der Geburtstag unsers Grossherzogs sehr feyerlich, u. auch durch treffliche Ausführung wohlgewählter Musik begangen. Nur von letzter kann hier die Rede seyn. Man hatte beym gottesdienstlichen Hochamt eine Missa von Jos. Haydn, und das *Te Deum* von unserm, mit Recht geehrten Gottfr. Weber gewählt. Dieser leitete das Ganze selbst. Das Singechor, aus Künstlern und Dilettanten zusammengesetzt, bestand aus 78 männlichen und weiblichen Personen. Man verdankt diesen würdigen Genuss dem hiesigen musikal. Museum; das nun, zu unsrer Freude, und gewiss Vielen zum Nutzen, sich zu einer feststehenden Anstalt ausbildet. Die Solopartien an jenem Tage führeten, und vollkommen befriedigend aus: die Gattin des genannten Hrn. Weber, die schon als Fräulein von Dusch, auch aus Ihrer Zeitung, als eine seelenvolle Sängerin bekannt ist; Mad. Ackermann, Mad. Blanchet, und Fräul. Lening, letztere Altistin; Tenor, der Maler, Hr. Kiefer; Bass, die Hrn. Berninger und Major von Bessel: mithin sämmtlich Liebhaberinnen und Liebhaber. Auch das, verhältnismässig stark besetzte Orchester bestand grösstentheils aus Liebhabern. Allgemeiner und einstimmiger Beyfall belohnte das Unternehmen.

Kurze Anzeige.

Air tyrolien: Wann i in der Früh aufsteh, varié pour le Pianoforte et Flûte obligée par F. W. Wilms. Leipzig, chez Peters. (Pr. 18 Gr.)

Der tyroler Dudeldum, der, wie ein ehrlicher, sorgloser Handwerksbursch, die Welt durchwandert, giebt, mit seinen zwey Accorden, nur zu figurirten Variationen Anlass; und so ist er auch hier behandelt. Aber eben darum muss man ihn bald abfertigen, soll er nicht gar zu ärmlich und eintönig erscheinen; und das hat Hr. W. nicht gethan. Sechzehn Variationen, wenn auch abwechselnd unter zwey Instrumente vertheilt, und einigemal ins Weitere auslaufend, sind gewiss, und vielleicht um die Hälfte zu viele. — Uebrigens ist die Sache, wie man von Hrn. W. ohnehin erwartet, gar nicht übel abgemacht, und zu gewaltig viel Fingerwerk in der Klavierstimme benutzt. Muntern Damen, deren jetzt so viele in Deutschland und Niederland so etwas bezwingen und nett abthun, wird daher das Werkchen zu empfehlen seyn. Dass alles den Instrumenten angemessen geschrieben sey, erwartet man von diesem Componisten ebenfalls schon ohne unsre Versicherung.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 20sten August. **N<u>o</u>. 34.** 1817.

II.

Versuch, das Zeitmass für den Redevortrag vermittelst einer Bezeichnung anzuwenden.

Inhalt:

Taktzeitmass (Schnelligkeitmass); Taktgliedermass (Geschwindigkeitmass); Länge und Dauer (musikalisch); Kürze und Dehnung (rednerisch); Dehnungsmass; Grade des Schnelligkeitmasses; Anwendung des Geschwindigkeitmasses; Bezeichnung der Schnelligkeit und Geschwindigkeit durch Ueberschriften; Pausen in der Rede; Folgerungen für Musiktexte.

(Fortsetzung aus der 32ten No.)

Dadurch, dass man ein angenommenes Taktmass mit einer Zeitdauer vereinigt, erhält man ein *Taktzeitmass.*

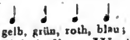
Dadurch, dass man ein Taktmass, nach der Vorzeichnung seiner Schwerart, in so viele Theile zerlegt, und diese, als die das Taktzeitmass ausfüllende denkt, bekommt man ein *Schnelligkeitmass.* Vier Viertel in einem und demselben Zeitmasse haben daher in ihrer Fortbewegung gleiche Schnelligkeit mit zwey Zweyteln, oder acht Achteln in demselben Taktzeitmasse.

Dadurch, dass man ein Taktzeitmass in willkürliche, aber ebenmässige Takttheile zerlegt, erhält man ein *Taktgliedermass*, oder, *Geschwindigkeitmass*:

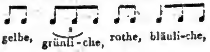
Schnelligkeit ist *Fortbewegung*, Geschwindigkeit *Bewegung* in sich, oder blos an sich. Daher haben 2 Viertel in einem Takte gleiche Schnelligkeit mit 4 Achteln, oder 16 Sechszehnteln in demselben Takte, aber ungleiche Geschwindigkeit. Variationen z. B. in gleichem Schnelligkeitmasse haben gewöhnlich jede ein eigenes Geschwindigkeitmass; dahingegen können vier Achtelnoten gleiche Schnelligkeit mit vier Vierteln haben, obgleich ihre Geschwindigkeit verschieden bleibt; welches auch schon der gemeine Sprachgebrauch unterscheidet. Man wird von zwey Laufenden sagen, welche in gleicher Zeit eine gleiche Raumlänge durchlaufen: sie haben in ihrem Laufe gleiche Schnelligkeit; wenn aber einer von ihnen kleinere Schritte machte, und um in gleicher Zeit, also mit gleicher Schnelligkeit, zu einem gesteckten Ziele mit dem andern zu gelangen, seine Schritte verdoppeln müsste: so würde man sagen: beyde haben in ihrem Laufe gleiche Schnelligkeit, aber der Kleinschrittige mehr Geschwindigkeit; wenn nun aber der Geschwindschrittige später das Ziel erreichte, würde es heissen: er läuft zwar geschwinder, aber der Andere schneller.

Ist nun gleich in der Wortsprache kein Taktzeit- und Taktgliedermass in musikalischregelmässiger Form vorhanden: so findet sich dennoch deren Eigenschaft, nämlich der Ausdruck der Schnelligkeit und der Geschwindigkeit, in ihr vor.

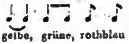
Die Worte: *gelb, grün, roth, blau*, können nach einem Schnelligkeitmasse gesprochen werden, als: (jedoch ohne Taktmass gedacht:)

Allegro moderato. 

nun kann man, ohne die Schnelligkeit dieser Worte zu verändern, ihnen mehr Geschwindigkeit geben, als:



wollte man sagen:



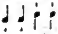
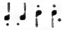
so ist bis aufs dritte Viertel die Schnelligkeit verändert, doch mit beybehaltener Geschwindigkeit. Das Wort: *gelbe*, hat hier zum obigen nur die Hälfte der Schnelligkeit, und ist Andante seinem Zeitmasse nach; *grün* hat seine Schnelligkeit des Allegro moderato beybehalten;

indessen die Worte *roth* und *blau* haben ihre Schnelligkeit verdoppelt, und klingen wie *ein* Wort, welches die rothblaue Farbe bedeutet.

Musikalische Länge und Dauer.

Taktzeitglieder (die einzelnen Noten eines Taktes) unterscheiden sich durch ihren Werth; dieser Werth einer Note kann aber wieder nach *Länge* und *Dauer* der Töne verschieden seyn. *Länge* ist Haltung der Noten ihrem vollen Werthe nach; *Dauer*, die willkürliche Verkürzung dieser Länge, ohne den Werth der Note dadurch aufzuheben oder zu verändern.

Durch einen Bogen wird deren Länge, oder ihr volles Aushalten angezeigt: oder

Dieser Länge entgegen steht die kürzeste Dauer derselben, welche so angedeutet wird: ; die etwas weniger kurze Dauer: 

Alle übrigen unbezeichneten Noten werden weder in ihrer ganzen Länge, noch in ihrer kürzesten Dauer gegeben, über deren Dauer der Inhalt-Ausdruck zu entscheiden hat.

Auch die Rede hat, statt der Länge und Dauer, *Kürze* und *Dehnung*, sowol in den Buchstaben, als Sylben; nur mit dem Unterschiede: in der Musik ist die willkürliche Dauer *verkürzte Länge*, in der Sprache umgekehrt: *verlängerte Kürze* ist Dauer (Dehnung).

Kürze (Länge) und Dehnung (Dauer) der Buchstaben und Sylben.

Von der Kürze (Länge).

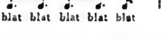
Die Mitlaute, besser: Beylaute (stumme, tonlose Buchstaben) haben blos Kürze, keine Dauer, als: (man belaute, spreche leise und kurz, man artikulire blos, ohne zu benennen) b, d, k, p, t; andere können zwar wol, aber dürfen nicht gedehnt gebraucht werden, weil solches so gut stottern genannt werden kann, als ein langes Drohen mit den durchaus kurzen Buchstaben vor ihrer bestimmten Aussprache. Diese sind f, g, l, m, r, s, v, w; — c, x und q, sind zusammengesetzte Buchstaben aus ts, ks, kw.

Alle diese Mitlaute (Beylaute) haben daher gleiche, und zwar möglich kleinste Kürze (Länge). Wenn mehre beysammen vorkommen, müssen sie alle gleich gedrängt ausgesprochen werden, wie ts (c) ks (x) kw (q); doch versteht sich, mit gehöriger Deutlichkeit, aber ohne Härte.

Bey den Mitlauten kann daher nur von Richtigkeit und Deutlichkeit in der Aussprache; nicht aber von ihrer willkürlichen Dauer die Rede seyn. Drey derselben sind an und für sich länger, als zwey; zwey länger, als einer.

Die Länge der Selbstlaute (Tonlaute, tonbaren Buchstaben) hingegen, kann willkürlich genommen, also in Dauer verwandelt werden. Es ist daher nöthig, einen Massstab zu suchen, nach dem jede denkbare, unterscheidbare Dauer (Dehnung) gemessen und in einen Begriff aufgefasst werden kann. — Zählbare Zeitschläge eignen sich hierzu am besten.

Man zähle 1, 2, 3, 4, mit schnellster Geschwindigkeit, aber deutlich; gebe zu jeden vieren einen Taktschlag, etwa $\frac{2}{4}$ Takt, so, dass vier zum Niederschlage, und 4 zum Aufschlage gezählt werden können; dann sage man laut zu jedem Taktschlag viermal: a; und man wird finden, dass zwischen den einzeln gedachten A'n, entweder gar keine, oder eine kaum bemerkbare Unterbrechung Statt findet. Darnach kann man annehmen, dass die kleinste Kürze eines Selbstlautes (Tonlautes) nur *einen* zählbaren Zeitschlag enthalte. Wenn man diesen blos haucht, so ist die Unterbrechung so lang, als der Anhauch des Buchstabens selbst. Darnach ist anzunehmen, dass man einen gehauchten Buchstaben bis zur Dauer eines halben Zeitschlages verkürzen kann. Weil aber der zweyte gehauchte nicht früher, als mit dem zweyten Zeitschlage ansprechen wird: so ist dennoch die Dauer des ersten auch auf einen Zeitschlag anzunehmen, welches seine nothwendige *Kürze (Länge)* ist. Hieraus ergiebt sich, dass keine Sylbe eine kürzere Dauer haben kann, als die, eines zählbaren Zeitschlages; ferner zeigt sich aber auch, weil die Mitlaute sich dem Laute sehr anschmiegen, dass eine Sylbe, aus 2 und 3 Buchstaben bestehend, auch noch in dieser Dauerkürze ausgesprochen werden kann. Als, man sage zu obigem, genommenen Zeitmasse 4mal: *bal*, oder *hat*, oder jede andere 2- oder 3 buchstabige Sylbe. Vierbuchstabige Sylben hingegen erfordern eine längere Dauer, so dass zwey Sylben nur zu drey Zeitschlägen ausgesprochen werden können; als:



(Es bedeute einstweilen jedes Sechszehntel einen Zeitschlag. So viel Sechszehntel in einer Note, eben so viele Zeitschläge sind in ihr enthalten). Fünfbuchstabige Sylben erfordern jede wenigstens zwey Zeitschläge:

Hieraus ergiebt sich deutlich, dass einmal die ursprüngliche (Kürze) Länge der Sylben, in der Anzahl der Buchstaben enthalten ist; und zweytens, die Länge mit dem Schwergewichte der Sylbe nicht vereint zu seyn braucht; und dass daher die bisher übliche Bezeichnung durch: — — | ᴗ ᴗ sehr unzureichend ist, indem sie Länge und Gewicht häufig verwechselt. Doch ist zu bemerken, dass diejenigen Mitlaute nur eine Sylbe verlängern, welche nach dem Vocale folgen; diejenigen aber, vor demselben, gehören ausser dem letzten, mit dem Vocale unzertrennlich verschmolzenen, rücksichtlich der Sylbenlänge zur vorhergehenden Sylbe. Die Mitlaute nämlich verhalten sich zu den Tonlauten, wie in der Musik die Vorschläge zu den rein harmonischen oder consonirenden Tönen; obgleich sie zu der ihnen folgenden Note gehören, gehen sie doch derselben im Zeitmasse voraus, als:

In gleichem Sinne gehören zwar mehre einer Sylbe vorausgehende Mitlaute der Sylbe als solche an; rücksichtlich des Zeitmasses aber gehen sie dergestalt voraus, dass der Tonlaut erst mit dem zunächst vorausgehenden, unzertrennlichen Beylaute das neue Zeittheil anfängt. Dieser Forderung der vorhergehenden Sylbe an die nachfolgende steht eine andere der nachfolgenden, an die vorhergehenden, gegenüber: wenn nämlich eine Sylbe mit einem Tonlaute anfängt, zieht sie den, die vorhergehende Sylbe schliessenden Beylaut zu sich hinüber, wenn nicht etwa ein Rede-Abschnitt zwischen beyden vorhanden ist, oder eine übertriebene Deutlichkeit die Sylben als solche von einander reisst. *be*, ist eine kurze Sylbe; im Worte: *besprochen* ist sie aber lang geworden, weil s und p als vorschlagende Buchstaben (Buchstabenvorschläge) im vorigen Zeittheile ihren Bestand haben. Im Worte *Kampfplatz* ist zwar jede Sylbe fünfbuchstabig, aber die erste hat die Länge von sechsen, und die zweyte nur von dreyen, wenn nicht das folgende, zu setzende Wort mit Doppelmitlauten anfängt, als:

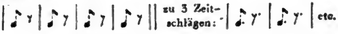
— ᴗ ᴗ — —
Kampfplatz erübrigt.

Hier bilden die drey ersten Sylben einen Daktylus, die 2te und 3te Sylbe ist kurz, weil das p zum e, und r zum ü hinübergezogen wird: in: *Kampfplatz durchlief*, hingegen sind alle drey erste Sylben wirklich lang. Die reine Länge einer Sylbe bedarf keiner Bezeichnung, weil sie schon durch die Buchstaben bezeichnet ist, wie die musikalische Schwere durch ihren Platz.

Vom Dehnungmasse.

Da jeder tonbare Buchstabe jede beliebige Dehnung annehmen kann, die nicht die mögliche Dauer eines Athems übersteigt: so kann, ausser der Kürze der Sylben, auch die Dehnung derselben nach Zeitschlägen benannt und bezeichnet werden.

Hier trennt sich Kürze vom Dehnungmasse, (Dauer vom Längenmasse,) ohne dass eines das andere aufhebt. Um den Vocal auf zwey Zeitschläge auszudehnen, nehme man zwey zum Nieder-, und zwey zum Auftakte, und fülle die Dauer vom Nieder- zum Auftakte sprechend aus, als:



Die üblich längste kann man zu 8 Zeitschlägen annehmen; doch kann, wo auf ausserordentliche Gefühle — Ausrufe, Staunen, und dergleichen, dem musikal. Ausdrucke sich nähernde Declamation eintreten soll, diese Dauer noch überschritten werden.

Die Bezeichnung für die Grade dieser Dehnung

sey von	8	Zeitschlägen,	8,	als:	{	8 a,
-	4	- - -	4,	- :	{	4 a,
-	6	- - -	6,	- :	{	6 a,
-	3	- - -	3,	- :	{	3 a,
-	2	- - -	2,	- :	{	2 a,
-	1½	- - -	1½,	- :	{	1½ a

Digitized by Google

(Doch kann die Bezeichnung von $1\frac{1}{2}$, und 2 Zeitschlägen ziemlich entbehrt werden, weil sie durch das Geschwindigkeitmass sich selbst bestimmen.)

Hat man sich der Dauer der Selbstlaute, der einbuchstabigen Sylben versichert, so mache man es mit 2- 3- 4 und 5buchstabigen Sylben eben so.

Von den Graden des Schnelligkeitmasses.

Der erste Grad ist derjenige, wenn jede Sylbe nur einen Zeitschlag für sich nimmt. (Man nehme zuerst die inhaltlose Sylbe, *la*, und dann ein einsylbiges Wort. Die vorstehende Zahl giebt die Anzahl der Zeitschläge der Dauer von einer zur andern Sylbe an.)

1. lalalala,
$1\frac{1}{2}$. lalalala, gelb, grün, roth, blau
3. - - - - - u. s. w. mit 4 bis 16 Zeitschlägen.

Diese erste Uebung mit blossen Sylben dient dazu, jede für den Redevortrag erforderliche Zeitlänge auch ohne Zerlegung in Zeitschläge treffen zu lernen. Ein Versuch wird jeden überzeugen, dass man in einer Stunde die Fertigkeit erlangen kann, jede, auch ausser der Reihe angegebene Dauer, wenigstens so sicher zu treffen, dass der etwaige Unterschied von keiner Bedeutung seyn wird. (Wenn die Erfahrung auf Schulen erweist, wie schwer es Manchem wird, den Sylben eine grössere Entfernung zu geben, als er in seiner Umgangssprache sich angewöhnt hat: so kann es nicht anders als wichtig seyn, die Uebungen der Redekunst hiermit anzufangen, weil jeder dadurch in den Stand gesetzt wird, sich nicht mehr durch Gewohnheit, oft Verwöhnung, oder durch blindes Gefühl bestimmen zu lassen, was aus Temperamentsursachen, bey dem Einen zu stürmisch, bey dem Andern zu matt, bey dem Dritten zu schwerfällig, bey dem Vierten zu kalt, u. s. w., und kaum bey dem 50sten gemässigt richtig ist; sondern mit Ueberzeugung und Selbstbeherrschung den Ausdruck der Schnelligkeit wählen zu können, anpassend dem Gegenstande in seinen allgemeinen und in seinen besondern Schattirungen.)

Die Untersuchung über's Zeit-, Dauer- und Schnelligkeitmass war bisher auf eine für sich bestehende Sylbe beschränkt. Doch ist zu beachten, dass, so wie zwey oder mehre Sylben in Verbindung treten, solche durch Schwergewicht eine Beziehung zu einander erhalten, und nach dieser nur wortweis für's Zeitmass bezeichnet werden dürfen, weil sonst Eckigkeit, Steifheit und Härte heraus kommen würden. Dies ist

Geschwindigkeitmass,

welches Schwergewicht mit dem Schnelligkeitmasse vereinigt. Jede schwergewichtige Sylbe erfordert eine längere Dauer, als eine ungewichtige, jedoch können sie gleiches Zeitmass beybehalten, als:

2, gelbe, grüne, rothe, blaue,
4, gelbe, grüne, rothe, blaue,
6, - - - -
8, - - - -

(Die vorstehenden Zahlen bedeuten die Zeitschläge, in welcher Dauer jedes obige zweysylbige Wort ausgesprochen werden soll.)

In diesen Fällen, wo jede zweyte Sylbe gleiches Zeitmass mit der ersten beybehalten konnte, darf dennoch die zweyte nicht die Dauer der ersten sich anmassen wollen, weil sonst das Wort sich anhören liesse, als ob ein Ausländer es buchstäblich spräche. (Wollte man jedoch, z. B. auf der Bühne, einen darzustellenden Ausländer, der sich die deutsche Mundart noch nicht angeeignet habe, so reden lassen: so kann man solches auf diese Weise recht gut bezeichnen.) Bey noch langsamern Schnelligkeitmasse aber,

als 12, gelbe, grüne, rothe, blaue,
16, - - - -

wäre es sinnzerreissend, der zweyten Sylbe gleiches Zeitmass wie der ersten zu geben. Es lässt sich daher ein solches zweysylbiges Wort in jedem Zeitmasse als ein Ganzes bezeichnen, und aus dem Zeitmasse des ganzen Wortes giebt sich die fliessende, natürliche Theilung von selbst:

2, gelbe, grüne, rothe, blaue,
3, gelbe, grüne, rothe, blaue,
4, - - - -
6, - - - -
8, - - - -
12, - - - -
16, - - - -

Es werden nun Regeln des Vortrags, dass bis dahin, wo auf ein zweysylbiges Wort vier Zeitschläge kommen, die erste Sylbe mehr, als zwey Zeitschläge für sich nimmt; bey 6 Zeitschlägen haben beyde Sylben gleiches Zeitmass; von acht und mehren Zeitschlägen auf ein Wort hat die zweyte Sylbe ein längeres Zeitmass, doch mit kürzerm Dauermasse, und zwar, dass bey

Digitized by Google

acht Zeitschlägen, die zweyte Sylbe schon beym vierten eintritt, bey 12, etwa beym 5ten, bey 16 Zeitschlägen, beym 6ten oder 7ten.

Hieraus erhellt, dass der Charakter des Schnelligkeitmasses weniger in der Aneinanderreihung der Sylben, als der ganzen Worte beruht.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Kiow. Diese in gar mancher Hinsicht wichtige und bekannte Stadt ist wol in Hinsicht auf Musik, selbst für den umsichtigen Deutschen, eine *terra incognita* *); es müsste denn einer der fremden Virtuosen, die uns besucht, da und dort ein Wort darüber haben fallen lassen. Denn fremde, und zum Theil wahrhaft grosse Virtuosen haben sichs allerdings seit mehren Jahren auf einige Zeit bey uns gefallen lassen — in den reich und von Reichen besuchten, glänzenden *Contractzeiten* (Monat Januar) nämlich; denn ausser diesen lässt sich hier freylich auch nicht einmal ein gutes Quartett zusammenbringen. Ich nenne Ihnen die fremden Künstler, deren man sich aus den letzten Jahren noch mit besonderm Vergnügen erinnert, und setze jedem Namen eine Ziffer bey, die die Zahl der von ihnen gegebenen Concerte anzeigt, so wie ein P. bey denen, die von St. Petersburg zu uns kamen — was hier allerdings von Bedeutung ist; indem ich zuvor nur noch bemerke, dass der Sänger gegen die Instrumentisten bey weitem zu wenige waren, und dass, nachdem man so ausgezeichnete Künstler genau kennen gelernt, es den mittelmässigen hier nicht leicht mehr gelingt, auch nur einiges Aufsehen zu machen. —

Sopran-Sängerinnen u. Sänger: Mad. Bender, 1, P.; Mad. Magioletti, 2, P.; Hr. Tarquinio, 3. *Pianofortespieler:* Hr. Ferd. Ries, 2; Hr. Fr. Lessel, 1. *Violinisten:* Hr. A. Bohrer, den man aber, weil er an einem langwierigen Fieber krank war, nur in Privatgesellschaften hörte; Hr. Escudero, 2; Hr. Gerke, 5, P. *Violoncellisten*: Hr. Bernh. Romberg, 5, P.; Hr. Max Bohrer, 1. *Flötisten*: Hr. Bayr, 2, P.; Hr. Vogel, 1; Hr. Besser, 2, P.; Hr. Lehmann, 2. *Hoboist:* Hr. Czerwenka, 1, P. *Klarinettisten:* Hr. L. Blaschke, 1, P.: Gebrüder Bender, 2, P. *Fagottist:* Hr. Strebolow, 1, P. *Waldhornisten*: Gebr. Gugel, 2. —

Auch dieses Jahr nun wurden wir von verschiednen Künstlern besucht. Es war viel Gutes zu hören: dazwischen freylich auch ohngefähr eben so viel Schlechtes. Der Tenorist, Hr. Castilli, kam aus Italien zu Wasser über Odessa hieher: man meynte aber, er hätte immer über dem Meere drüben bleiben können. Er sang in seinem Conc., am 19ten Jan., Arien von Nasolini, Nicolini und Paer mit einer Art Tenor, der aber kaum einer, und gewiss keine wahre *Sing*stimme zu nennen. Er verräth mehr einen Naturalisten, als einen kunstgerechten Sänger. Seine abgedroschenen Verzierungen und Schnörkeleyen sind zahl- und endlos, so wie sie oft aller Harmonie zuwiderlaufen. Dagegen gehet es ihm, wie fast allen Schnörklern: er kann keinen Ton festhalten, und wo er's doch muss, detonirt er. Da fand er denn freylich keinen Beyfall, wol aber Geld: denn er kam direct aus dem Vaterlande des Gesangs — wie man sich hier gern ausdrückt. — Wie ganz verschieden von ihm zeigte sich sein schon obengenannter Landsmann, Hr. Luigi Tarquinio! Er besuchte uns dies Jahr zum dritten Male. Er ist ein Zögling des Conservatoriums in Neapel, und noch in den zwanziger Jahren. In Ihren Blättern ist seiner schon von Warschau aus mit verdienter Auszeichnung gedacht worden. Er gab am 20sten Conc. Er sang Scenen und Arien von S. Mayer, Zingarelli und Paliani, mit schöner, hellklingender, trefflich ausgebildeter Stimme, (auch grosser Höhe,) sicherer, vollkommen reiner Intonation, gutem Portamento; alle Colloraturen waren deutlich und rund, seine Verzierungen am rechten Ort, neu, und mit Anmuth ausgeführt. Dass er nicht blos sehr geschickter Virtuos, sondern auch Künstler im vollgültigen Sinne des Worts sey, bewies er unter anderm in letztgenannter Arie. Er beschloss sie, bey einer Fermate, mit einer in gleichem Grade schön erfundenen und ausgeführten Cadenza: der lebhafteste Beyfall nöthigte ihn, die Arie zu wiederholen, und nun, wie unerwartet ihm jenes auch kommen musste, so gab er doch eine ganz andere Cadenza zu hören, die,

*) Anm. Doch nicht! wir haben, in frühern Jahrgängen unsrer Zeitung, den Lesern schon einige, nicht uninteressante Briefe aus und über Kiow vorlegen können. d. Redact.

in Erfindung und Ausführung, jener an Werth vollkommen gleichzustellen war. Auch ein schöner Anstand beym Singen empfiehlt ihn. Er fand den lautesten Beyfall. — Am 22sten gab der Klavierspieler, Hr. Bernard, aus Warschau kommend, Conc. Auf dem Anschlagzettel mit Goldrand kündigte er sich als einen Schüler Fields an; (sonderbar! wer im Norden will jetzt nicht ein Schüler Fields seyn, den wir allerdings, so wie seine wahren, trefflichen Schüler, kennen und ehren, ohne darum aber Meister anderer Spielart, wie Dussek, Hummel etc., zu verkennen oder weniger zu achten!) auch versprach er auf jenem Zettel wörtlich: Conc. für's Pianof. mit türkischem Rondo; Vorstellung eines Gewitters, und dessen Beruhigung, „welche mit einer Phantasie über ein beliebtes Liedchen aus einer polnischen Nationaloper endiget"; russ. Tanz mit Variationen — alles dies von eigner Composit.; (ey freylich!) italien. Arie, ges. von jenem Hrn. Castilli, und Var. f. d. Violin, gesp. von einem Liebhaber. Das Conc. war aus C dur: das erste Allegro ohne Plan und innern Zusammenhang, auch ohne Originalität der Ideen; statt des Adagio ein sehr kurzes, unbedeutendes Siciliano; und nun das Rondo mit so vielem türkischen Lärm, dass kaum die Solostimme zu vernehmen. Sein Spiel ist nicht ohne Fertigkeit, aber allzujugendlich — ohne Festigkeit und Kraft, seine Vortragsart auch nicht im Geringsten mit der, des Hrn. Field, zu vergleichen. Hr. Castilli sang die geschmacklos geschriebene Arie um nichts besser, als neulich. Das Gewitter (für Pianoforte allein) war trocken und kalt: das sollen die schlimmsten seyn! — Hr. Herliczek, (oder Jerliczek) jetzt in russischen Kriegsdiensten, vordem Musicus aus Moskau, war der angeführte Liebhaber; er spielte Rode's Var. aus A dur, und so, dass man ihm zu der Veränderung seines bürgerlichen Verhältnisses Glück wünschen muss. Der russische Tanz zum Schluss, mit starkbesetztem Orchester, war denn eben und blieb ein russischer Tanz: seine Wirkung, dass die Zuhörer, einer nach dem andern, zum Saale hinaushüpften. Ueber die Verwegenheit, als Componist aufzutreten, lese Hr. B. die vollkommen passende Stelle in dieser Zeitung, 17ter Jahrg., S. 275, Zeile 4, gefälligst nach. — Am 23sten wurde im Hause des Fürsten Labanow ein grosses Vocal- und Instrumental-Conc. zum Besten der Invaliden gegeben. Alle Virtuosen, welche sich hier öffentlich hören lassen, müssen daran theilnehmen, oder sich gefallen lassen, zehn pro Cent ihrer gesammten Einnahme an die Invalidenkasse abzuliefern; dieser, erst seit kurzem gegebene kaiserl. Befehl bezieht sich auf ganz Russland und alle öffentliche Lustbarkeiten daselbst. Nach einer Ouvertüre von Cherubini spielte eben genannter Hr. Herliczek das neunte rode'sche Conc., aus C dur, und so unrein, geschmacklos und schlecht, dass das Auditorium nicht unterlassen konnte, laut zu zischen. Ihm folgte oben gepriesener Hr. Castilli mit einer Arie, und hatte, eben so verdient, ziemlich dasselbe Geschick. Hr. Lehmann spielte auf der Flöte ein Adagio und Rondo von du Puy. Es that recht wohl, nun auch etwas Gebildetes zu hören; die Zuhörer äusserten das auch. Hr. Tarquinio folgte mit einer Scene von S. Mayer, und begeisterte alles durch obenerwähnte Vorzüge, und auch durch den edlen Styl, in welchem er dies Stück vortrug. Nun erschien der rühmlichst bekannte Violinist, Hr. Escudero, (nicht Esudero, wie in dieser Zeitung, 17ter Jahrg., S. 560, gedruckt ist,) mit Variat. von Baillot, und bezauberte alle Gegenwärtige. Ich werde sogleich mehr von ihm sagen. Ueber ein kleines Rondo aus A moll, für vier Hände auf d. Pianof., wol für Kinder oder Anfänger von Field geschrieben, und von den Hrn. Bernard und Czerlicki gespielt, liesse sich nichts sagen, müsste man nicht die Dreistigkeit rügen, womit sie — für solche Gelegenheit und Versammlung — einen ganz gemeinen, elenden Walzer anhingen. Zum Schluss liess der Fürst Labanow seine russische Hornmusik hören. Die Präcision und Rundung, womit diese Leute die Ouvertüre zu Mozarts *Zauberflöte*, auf *diesen* Instrumenten ausführeten, lässt sich wol nur von solchen Leibeigenen erzwingen. Die reine Einnahme des Concerts betrug gegen 700 Ducaten. — Eben genannter Künstler, Hr. Escudero, gab am 24sten Conc. Er ist ein Spanier, und unverkennbar ächter Schüler von Baillot. Er spielte drey Compositionen seines Meisters, und sehr schön. Sein Ton ist stark und hell, ja, durch das stärkste *Forte* des Orchesters hörbar; dabey aber auch biegsam und angenehm. Seinen Bogen führt er in grösster Mannigfaltigkeit meisterlich. Alle Schwierigkeiten, die Baillot in seinen Compositionen wahrhaftig nicht spart, überwindet er mit grösster Leichtigkeit. Und dabey ist zugleich sein Ausdruck seelenvoll, hinreissend, und nicht selten

Digitized by Google

mit Zügen unverkennbarer Genialität. Das Publicum wusste den trefflichen Künstler zu achten und zu belohnen. — Den 25sten gab Hr. Wisozki, Violinist und Zögling der krzeminizer Universität, Concert. Er spielte Viotti's schönes Conc. aus H moll und Var. von Baillot. Obschon es ihm nicht an Geschicklichkeit, noch an Bemühung, durch auffallende Mittel sich geltend zu machen, fehlte, so missglückte doch alles. Es kam dazu, dass er sich eines andern und schlechtern Orchesters, und zum Anführer desselben eines hier wohlbekannten Hrn. Werner bediente, von dem man schon erwartete, er werde nicht allein das Orchester — anführen. — Den 26sten gab der schon genannte Flötist, Hr. Lehmann, aus Braunschweig gebürtig, Concert. Er spielte, mit viel Geschicklichkeit und schönem Ausdruck, ein Conc. von dü Puy, und Adagio und Rondo von Tülon — nicht Dülon. Sein Ton ist sehr angenehm, und seine Fertigkeit nicht gering: aber die tiefen Töne bedürfen, besonders bey hervorstechenden Phrasen, mehrer Kraft, und die Höhe ist im Piano — besonders im oft angebrachten Pianissimo — nicht vollkommen rein; auch seine Haltung beym Spiel nicht vortheilhaft und ruhig genug. Indessen war das Auditorium, und nicht mit Unrecht, zufrieden: Hr. L. aber benutzt vielleicht, was hier im Tadel aus guter Absicht nicht zurückgehalten worden ist. —

„Und wo kömmt denn zu solchen reich besetzten, zum Theil auch schwierigen Aufführungen das Orchester her?“ Mit Vergnügen schliesse ich meinen Bericht, hierauf antwortend. Der Hr. Graf von Budlanski hält sich ein braves und vollständiges Privatorchester, in welchem sogar sechzehn Chorsänger angestellt sind. An der Spitze desselben steht Hr. Czernicki, als einsichtvoller Director. Er ist ein Russe, hat in St. Petersburg und Moskau sein Fach studirt und für dasselbe sich ausgebildet; ist auch als sehr angenehmer Klavierspieler bekannt und geschätzt. Dieses Orchester befindet sich nun zwar eigentlich auf den Gütern des Hrn. Grafen, etwa funfzehn deutsche Meilen von hier: aber das heisst hier zu Lande wenig mehr, als ein Katzensprung; und so unterhält jener eifrige Musikfreund diese seine ganze Musik, funfzig Personen, auf eigene Kosten, während der Contractzeiten, zwey bis drey Wochen hier — vorausgesetzt, es wird vom hiesigen Hrn. General-Gouverneur dem Hrn. Grafen berichtet, es seyen wirklich achtbare Virtuosen da, sich hören zu lassen, und es treten nicht ganz besondre Umstände ein, welche das Zurückbleiben dieser Musiker nöthig machten. Sonst aber ist das Publicum, und ist auch der Virtuos, durch sie für guten Erfolg gesichert. Das ist denn allerdings eine sehr grosse Liberalität; aber das muss man auch den russischen Grossen nachsagen: Thun sie einmal etwas für eine Kunst, so ist es nichts Kleines und Geringes.

Wien. Uebersicht des Monats Juny *).

Hoftheater. In einem kleinen, ziemlich unbedeutenden, sogenannten *peruvianischen* Divertissement vom Hrn. Balletm. Aumer: *Das Sonnenfest*, zeigte sich am 11ten Dem. Millière, von der grossen pariser Oper, ohne ausgezeichneten Beyfall. Die Musik, abgerechnet einige entlehnte Tanzstücke aus *Ferdinand Cortez*, war von Hrn. Kapellm. Kinsky. Der interessanteste Satz darin ist ein Quartett, welches von 4 Tänzerinnen mit 8 obligaten, in eine reine Scala gestimmten gläsernen Glöckchen auf eine wirklich originelle Weise begleitet, und mit bewundernswerther Geschicklichkeit, auch der deutlichsten Präcision ausgeführt wird. — Kotzebue's und Himmels *Fanchon* war am 18ten eine nicht unwillkommene Erscheinung. Die Besetzung befriedigte im Ganzen, und Dem. Bondra überraschte durch ihr natürliches, ergreifendes Spiel. — Hr. Hoftheatersecretair Schreyvogel, und Hr. Opernregisseur Treitschke, sind auf einer Kunstreise durch Deutschland, um brauchbare Individuen für die hiesigen Bühnen auzuwerben: ein nöthiges und lobenswerthes Unternehmen! Möge es erwünschte Früchte bringen!

Theater an der Wien. Am 1sten *Amors Triumph*, allegorisches Gemälde in freyen Versen mit Chören und Tänzen von E. Meisl; in Musik gesetzt vom Hrn. Kapellm. von Seyfried. Ein Gelegenheitsstück zur Vermälungsfeyer der Erzherzogin Leopoldine, frey von niedrigen Schmeicheleyen, und schon dadurch sich empfehlend. Sehr anziehend sind die von Hrn. Horschelt gesetzten Matrosentänze, belebt durch eine angenehme,

---

*) Anm. Ohne unsre Schuld verspätigt. d. Redact.

Digitized by Google

charaktervolle Musik: das grosse, überaus mannigfaltige, kaum übersehbare Schluss-Tableau aber, so wie die magisch-optische Wirkung desselben, lässt sich mit Worten nicht beschreiben. — Am 18ten gab Hr. Tacchinardi zu seinem Vortheil *Ciro in Babilonia* von Rossini. Die Oper enthält viele gesangreiche, mitunter recht gelungene Sätze, ist aber im Grunde doch nur eine Wiederholung der schon bekannten Werke dieses Meisters; sie fand daher wol vielen Beyfall, aber spärlichen Zuspruch. Dagegen ward *Tancredi* — am 30sten, zum Vortheil der Sig.ra Borgondio — mit beyspiellosem Furore aufgenommen. Vier Stücke mussten wiederholt werden; hätte man den Wünschen der exaltirten Menge willfahren können; so wäre gleich die ganze Oper — Stück vor Stück — zweymal hintereinander aufgeführt worden! Wie oft die Sänger in die Scene gerufen wurden, wissen sie vielleicht kaum selbst. Aber Rossini würde auch eine Herzensfreude gehabt haben, hätte er diese, seine beyden Werke so ausgeführt gehört. Mad. Borgondio und Mad. Campi, die Hrn. Tacchinardi und de Grecis, der mit allen Nuancen ausgestattete Chorgesang, das von Einem Geiste trefflich geleitete und beseelte Orchester — alles wirkte im schönsten Einklang. Der Erfolg konnte nicht fehlen; und Hr. Kapellm. von Seyfried verdient vollkommen das Lob, welches seinen Einsichten und Bemühungen bey diesen herrlichen Kunstgenüssen einstimmig gezollt ward. —

Theater in der Leopoldstadt. Die Teufelsgrube, ein Volksmärchen, mit Musik von Volkert, und: *die drey Perlenkränze*, von Kauer componirt, gehören zu den ephemeren Producten, von denen man nichts sagen kann, als dass sie dagewesen sind. Der zuletzt genannte Tonsetzer hat auch das

Theater in der Leopoldstadt mit einem *neuen Tancredi* beschenkt, welches musikal. Quodlibet gar manche Freunde findet.

Kirchenmusik. Auch dieser edelste Zweig der Tonkunst scheint sich bey uns allmählig wieder auf eine höhere Stufe heben zu wollen. So hat der wackere Musikmeister, Hr. Gebauer, aus reiner Liebe zur Kunst, die Stelle des Chor-Dirigenten in der Augustiner-Hofpfarr-Kirche angenommen; mehre gewählte Mitglieder des Musikvereins unterstützen ihn in seinem rühmlichen Bestreben, und ihm verdankt der Kunstfreund schon manche seltene Befriedigung. Righini's Missa in D; verschiedene von Mozart, Joseph und Michael Haydn; Naumanns allgepriesene, in As; eine neue von Seyfried in D dur, nebst andern schätzbaren Compositionen, wurden bisher nach Möglichkeit vollkommen gegeben. — Ein fleissiger und geschickter Tonsetzer, Hr. Matiegka, hat sich gleichfalls nicht ohne Glück in dieser Gattung versucht. Von Hrn. Tobias Haslinger fand eine, blos für Männerstimmen geschriebene Messe im römischen Style, bey jeder Wiederholung erneuerten Beyfall. — Das diesjährige Invalidenfest, welches Se. kais. Hoheit der Kronprinz durch seine Anwesenheit verherrlichte, gewann abermals durch die Fürsorge des Hrn. Kapellm.s von Seyfried in musikal. Hinsicht die grösste Theilnahme, worüber sich die hiesige Hofzeitung auf das schmeichelhafteste ausdrückt; ja, man pflegt es hier schon als sicher vorauszusetzen, dass man, um in Wien eine in allen Theilen vollkommne Kirchenmusik zu hören, den 16ten Juny die Invaliden besuchen müsse. —

Concerte. Bey einer im grossen Redoutensaale zum Besten der Societät für Wittwen und Waisen der Wundärzte gehaltenen musikal. Akademie wurde gegeben: Eine Ouverture von J. Mayseder; Jos. Haydns *Sturm*; das Violinconc. No. 4. von Rode, gesp. von Hrn. Vincenz Neuling; eine rossinische Arie, welche Dem. Bondra sang; endlich, Beethovens Phantasie für's Pianoforte, mit Orchester- und Chorbegleitung. Wahl und Ausführung waren beyfallswerth. — Am 1sten Jul., im Universitätssaale, gleichfalls zu einem wohlthätigen Zweck: 1. Cherubini's Ouverture aus *Medea*. 2. Arie, ges. von Dem. Wranitzky. 3. Rondo brillante von Hummel, vorgetragen von Frau von Mosel. 4. Arie, ges. von Mad. Borgondio. 5. Mayseders Polonoise in G dur, von ihm selbst gespielt. 6. Andante aus Beethovens Symphonie in A dur. 7. Duett aus *Ginevra di Scozia*, von Sim. Mayer, ausgeführt von Mad. Borgondio, und Dem. Wranitzky. Das zahlreich versammelte Publicum war sehr empfänglich, und streute reichlichen Weihrauch. —

Carlsruhe. Hr. Spohr hat sich einige Tage hier aufgehalten, da er, aus Italien zurückgekehrt, auf einer Reise nach Holland und England begriffen ist. Viele verlangen zu wissen und jetzt schon zu bestimmen, welchen Einfluss Italien auf

Digitized by Google

eine Kunst gehabt habe. Diese Frage ist aber wol noch zu früh, und wird erst später eine vollständige Beantwortung erhalten können. Wenn übrigens noch kein nordischer Künstler von wahrem Beruf jenes schöne Land betreten hat, ohne bey der Rückkehr sein Vaterland mit reiferen, süsseren Früchten seiner Kunst zu beschenken: so mögen wir wol das Gleiche von unserm herrlichen Spohr mit Zuversicht hoffen; ja voraussagen, wie sich in seinen künftigen Productionen noch eine höhere Vollendung offenbaren wird, an der der Süden Antheil hat. Nicht als ob er in Italien eine bessre Kunst vernommen, oder dort ein einzelnes, höheres Vorbild gesucht und gefunden hätte; denn der wahre Lehrer für den genialen Künstler bleibt ohnehin nur das ganze Leben und die ewige Natur des *Gefühls*: sondern wir meynen anders, und wünschten von Hrn. Spohr selber nicht missverstanden zu werden, dem freylich schon früher die alten italischen Meisterwerke bekannt waren, und der von dem jetzigen Zustande der Kunst in jenem Lande eben keine erfreuliche Kunde zu uns gebracht hat.

Der Kunstgeist nämlich, obwol ein und derselbe für das ganze Menschengeschlecht, gestaltet sich *national* mit *vorherrschenden* Zügen bey den verschiedenen Völkern: daher auch keine echte National-Musik (worunter hier mehr, als ursprüngliche Volkslieder, verstanden wird) an und für sich zu tadeln, sondern als ergänzender Theil des reinmenschlichen Kunstideals zu betrachten und zu ehren ist. Und dieses Besondre, dieses *klimatisch* Eigenthümliche, kann von einem *Fremden*, sogar von dem viel empfänglichen Deutschen — *ganz* wol nie, aber nur dann möglichst vollständig erfühlt, ergriffen und in sich aufgenommen werden, wenn ihm die Kunst in ihrem eignen Vaterlande entgegen tritt, wenn er mit ihrem Volke lebt, mit seiner Sprache, seinem Genusse, seiner Freude und seinen Sitten vertraut wird, wenn er dieselbe Luft athmet, und, mit Einem Worte, wenn er durch längern Aufenthalt *nationalisirt* ist. In dieser Hinsicht nun ist es, dass wir behaupten: Hr. Spohr, der grosse Künstler, werde und müsse durch seine Reise jenseits der Alpen an höherer, vielseitiger Bildung gewonnen haben. Es ist interessant, seine Aeusserungen über den zerrütteten Zustand der gegenwärtigen Musik in Italien zu hören, welche Reste besserer Zeit er noch gefunden, wie das Vortreffliche oft neben dem Gemeinen, ja mit demselben vermengt erscheint, und sich immer mehr und mehr verwischt und verliert. Aber mitten in diesem Verfalle musste ihn noch der Geist echt-italischer Kunst näher anwehen, und er, wie der Architekt, noch aus *Ruinen* lernen.

Von neuern Compositionen des Hrn. Spohr haben wir gar wenig vernommen. Manche, die in seinem neuen, in Form einer Gesang-Scene componirten Violinconcert schon den Einfluss Italiens gewahren wollen, da sie nicht wissen, dass er es vor dem Eintritt in jenes Land, an den Ufern des thuner See's geschrieben, mögen doch insofern nicht ganz Unrecht haben, als schon die Idee, für *welches* Land er schreibe, bey dem Componisten mag wirksam gewesen seyn. In seinem unvergleichlichen Spiele dagegen (wir kennen keinen der gepriesenen, grössten Geiger, dessen einseitige Virtuosität nicht dieser reinen, manierfreyen Vollendung weichen müsste,) glaubten wir Italiens wohlthätigen Genius schon zu erkennen. Das Gewaltige ist noch mehr, wie früher, zum Schönen gemässigt; das Grossartige durch das Leichtgefällige, das Ergreifendrührende durch das Milde ergänzt; sein Gesang endlich auf dem Instrumente ist wie von einer Brust getragen, geschwellt und freygelassen. Sänger könnten von ihm viel lernen.

Es war auf Veranlassung mehrer Musik-Liebhaber, dass Hr. Spohr am 7ten Jul. im hiesigen Museum-Saale Concert gab, wobey nur Mitglieder jenes Instituts Zutritt hatten. *1ste Abtheilung:* 1. Symphonie von Fesca, wovon, zum grossen Bedauern, nur das erste Allegro gegeben wurde. 2. eine gefällige Cavatine von Farinelli, mit gewohnter Meisterschaft gesungen von Mad. Gervais. 3. Violin-Concert in Form einer Gesang-Scene von Hrn. Spohr. (Mit einem Recitativ beginnend, steigt es, nach einem herrlichen Cantabile, bis zur höchsten Bravour im Allegro.) *2te Abthlg.* 1. Sonate für Harfe und Violin, vorgetragen von Hrn. und Frau Spohr. Man fürchtete zu athmen, um nicht das seelenvolle in einander Schmelzen des Doppelspiels zu stören. Die schöne Composition schien jedoch aus früherer Zeit. 2. Rondo von Generali, gut gesungen von Hrn. Weixelbaum. 3. Pot-pourri für Violin und Fortepiano, von Hrn. und Fr. Spohr vorgetragen. Kein Potpourri in gewöhnlicher, bizarrer Art, sondern, in edlem Styl die schönsten und lieblichsten Themata trefflich zusammengewebt. — Der Saal war zum

Digitized by Google

Erstaunen — menschenleer! Allen, die für so etwas empfänglich sind, und es versäumt haben, bleibt die Reue sicher: den Künstler aber mochte der laute, bis zum Enthusiasmus gestiegene Beyfall der Anwesenden lohnen, mehr vielleicht noch, das stille Gefühl manches Einzelnen bis zu Thränen gerührten Kunstverwandten. — Den grössten Genuss verschaffte uns Hr. Spohr durch den Vortrag seiner herrlichen, schon bekannten Quartette und Quintette. Ein neues *Quatuor brillant* ist schon nach der Aufschrift mehr als Solo für die erste Violin mit Begleitung zu betrachten. Die Schwierigkeiten machen schwindeln, während die Kraft des Spielers den Zuhörer ruhig und sicher mit sich emporträgt. Das *Adagio cantabile* zeichnet sich besonders durch einen schönen, gehaltnen Gesang aus. Unser liebenswürdiger Fesca gab uns dabey ein neues Quintett in Es dur zu hören, worin sich die zarteste Seele ausspricht. Der Gedanke, im Trio den Gesang der Menuet von der ersten Violin pianissimo in *abgerissenen* Erinnerungen, gleichsam im Traume, wiederholen zu lassen, während die übrigen Instrumente mit einem selbstständigen Gesang leise begleiten, ist echt dichterisch erfunden u. vortrefflich ausgeführt. — Es war ein Fest, diese beyden Künstler abwechselnd zu hören, da jeder eigenthümlich glänzte; denn so ist das Vortreffliche, dass es durch kein andres aufgehoben oder verdunkelt wird, sondern neben jedem besteht, und, indem es erhebt, erhoben wird. — Möge den Reisenden in der Ferne noch unser wärmster Dank erfreuen, den es uns vergönnt ist, in diesen Blättern ihm und seiner würdigen Gefährtin auf eine so ehrenvolle Weise öffentlich abzustatten.

Recension.

Deux Caprices pour le Violon, comp. par. Charl. Lipinski. Oeuvr. 5. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Mit wahrer Achtung gegen den Verf., der sein *drittes* Werk mit so viel Eigenthümlichkeit und Kunst auszustatten vermochte, und gegen den Virtuosen, der das herrliche Instrument in seinem ganzen Umfang und zu so einem würdigen Zweck zu benutzen verstand, zeigt der Rec. den Lesern dies Werk an. Er kann es den Kunstverständigen nicht besser bezeichnen, als wenn er sagt: was Fr. Benda in seinen Violinsolos für jene Zeit beabsichtigte, das beabsichtigt Hr. L. für die jetzige. Und bey wahrhaft ausgezeichneten Spielern wird er dies auch erreichen: sie werden durch Studium, fleissige Uebung, und dann durch wiederholten Vortrag dieser beyden grossen Solos — (sie sind im ernsten Charakter, bedeutender Harmonie, mit Feuer und Zartheit, auch in fester Haltung geschrieben, und jedes 12 Seiten lang —) sich selbst gut unterhalten und nützlich gefördert, den Zuhörer aber, gelingt ihnen der Vortrag ganz nach Wunsch, durch die Composition und durch ihre Kunst sehr erfreuet finden. Der stets harmonisch gearbeiteten Solostimme liegt ein ganz einfacher Bass unter, der nur die Grundnoten enthält, und dem noch Ziffern zu wünschen wären, weil nicht jeder Geiger stets einen Violoncellisten zur Hand hat, oder einen Klavierspieler, der die Accorde ohne jenes Hülfsmittel gewandt und sicher anzugeben versteht. An den nöthigen Nachweisungen zum erwünschten Vortrag, im Technischen, wie im Aesthetischen, fehlt es nicht; wo die allgemein bekannten Zeichen nicht ausreichen, sind diese Nachweisungen in der Terminologie der baillot-kreuzerschen Violinschule wörtlich angegeben. Ref. wünscht, dass, wenn Hr. L. ähnliche Werke herausgiebt, er auch in so fern des oben angeführten Meisters Stelle für unsere Zeit vertreten möge, dass er das Adagio nicht zurücksetzt; und das um so weniger, da eben durch *solches* Spiel auch in diesem so viel geleistet werden kann, die Franzosen aber, ihrer Natur nach, darin so beträchtlich zurückbleiben.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 27sten August. No. 35. 1817.

Versuch, das Zeitmass für den Redevortrag vermittelst einer Bezeichnung anzuwenden.

(Fortsetzung aus der 34sten No.)

Von der Bezeichnung der Schnelligkeit u. Geschwindigkeit im Allgemeinen, oder durch Ueberschriften.

Musste der erste Versuch dahin gehen, die Schnelligkeitmasse in verschiedenen Graden auffassen zu können (vermöge der Zeitschläge); so ist der zweyte, sich wieder des Mechanischen zu entledigen, und die Schnelligkeitmasse in ihrem Charakter, in ihrer Bedeutung, aufzufassen.

Man wähle daher, statt der Zahl, *Ueberschriften*. Wo zwey Zeitschläge ein ein- oder zweysylbiges Wort ausfüllen, heisse sie: *eilig*; bey drey Zeitschlägen, *geschwind*. Bey 4 Zeitschlägen, *munter*, *rasch*; als:

(rasch) „gelbe, grün, roth bläulich.“
(oder munter) „heiter, fröhlich, frisch, glücklich.“
Bey 6 Zeitschlägen, *besonnen*, als:
(besonnen) „gelbe, grün roth blau“ —
„gehen, sehn, wieder, heute,“
bey 8 Zeitschlägen: *verweilend*, *zögernd*, *schwer*, *gravitätisch*,
als: (verweilend) „gelb, grün, rothe blaue.“
Bey 12: sehr *langsam*, *hemmend*, *schwerfällig*, als:
(schwerfällig) „gelblich, grün, roth, bläulich.“

Was oben von den buchstabigen Sylben galt, gilt hier wieder von den sylbigen Worten. Ein-, zwey- und dreybuchstabige Sylben nur können zu Einem Zeitschlage ausgesprochen werden; kommen nun bey dieser angenommenen Schnelligkeit, 4- und 5-buchstabige Sylben vor: so ergiebt sich schon von selbst, da Deutlichkeit unerlässlich ist, dass sie, unbeschadet des angenommenen Zeitmasses, dennoch eine grössere Dauer in demselben für sich hinnehmen, als: (eilig) „Freude, alle, *Kampfplatz*, gute, *Schwertschlag*, nimmer.“

Obgleich in dieser Schnelligkeit die beyden Worte: *Kampfplatz* und *Schwertschlag*, sich nicht aussprechen lassen: so kann man doch nicht sagen, dass das angenommene Zeitmass dadurch aufgehoben sey; es ist blos eine unerlässliche Verzögerung durch die beyden Worte bewirkt. Es lässt sich aber deutlicher so ausdrücken, wenn man sagt: alle diese 6 vorstehenden Wörter haben im angenommenen Zeitmasse gleiche Geschwindigkeit, aber nicht gleiche Schnelligkeit.

Bey dieser Gelegenheit lässt sich eines wesentlichen Unterschiedes zwischen Rede und Musik gedenken.

In der Musik herrscht gemessene *Schnelligkeit*; in der Rede gemessene *Geschwindigkeit* vor.

Wie jeder Mensch in seinem Gange eine gemessene Geschwindigkeit hat, der er, wenn nicht besondre Ursachen sie ändern, treu bleibt; aber selbst in der verursachten Aenderung wieder eine gleichmässige Geschwindigkeit behaupten wird: so hat auch jeder Mensch seine gemessene *Geschwindigkeit in der Rede*, und jeder Redevortrag muss seinem Gegenstande gemäss ein bestimmtes, vorherrschendes Geschwindigkeitmass enthalten, wenn er nicht hinkend, nicht taumelnd, nicht stolpernd, nicht unbedeutend und nichtssagend seyn, sondern Haltung haben soll.

Diesem *Geschwindigkeitmasse* liegt aber das, der *Schnelligkeit*, zum Grunde.

Das Zeitmass in der Wortsprache ist daher demjenigen, der Tonsprache, darin entgegengesetzt: dieses hat in einem Zeitmasse nur *einen* Grad der Schnelligkeit, dahingegen, verschiedene der Geschwindigkeit; jenes hat nur *einen* Grad der beschriebenen Geschwindigkeit, aber ihre Schnelligkeit kann sich mit jedem Worte ändern.

Digitized by Google

Dieses wirket auf die Bezeichnung: dass in der Musik das Schnelligkeitmass (allgemein, Zeitmass,) nur genannt zu werden braucht; das, der Geschwindigkeit, aber in jedem Gliede, durch den Werth der Noten angezeigt werden muss: bey der Rede hingegen liegt im *Geschwindigkeitmasse* die Einförmigkeit, bedarf daher für jedes Zeitmass nur einer *einmaligen* Andeutung. Aus diesem Geschwindigkeitmasse ergiebt sich das, der Schnelligkeit, von selbst, wenn nicht willkürliche Pausen und Verzögerungen die angenommene Geschwindigkeit, und die mit ihr verbundene Schnelligkeit unterbrechen sollen. In diesem Falle müssen entweder die Pausen, oder das veränderte Schnelligkeitmass durch die bekannten Ueberschriften angezeigt werden, woraus sich dann wieder das Geschwindigkeitmass ergiebt, und dieses dann wieder die nothwendigen Abänderungen im Schnelligkeitmasse herbeyführt.

Alle Worte, die ein Wollen, Handeln, oder Leiden ausdrücken, oder irgend einen reinen Begriff- oder wirklichen Gegenstand, oder irgend eine Eigenschaft eines solchen Gegenstandes bezeichnen, werden, so lange es seyn kann, ein bestimmtes Schnelligkeitmass enthalten: als: *„Haus, verehren, Freundschaft, Unbarmherzigkeit, Güte.“*

Das Zeitmass oder Schnelligkeitmass für jedes Wort wären 6 Zeitschläge, so werden alle sich in solches mit Leichtigkeit hineinbringen lassen, und in diesem Falle es fordern, so lange keine verändernde Ursache eintritt; wären aber für jedes Wort nur 4 Zeitschläge bestimmt, so würde das Wort: *„Unbarmherzigkeit“* sich etwa zu 5 Zeitschlägen ausdehnen.

Von den Pausen.

Vor allem wichtig sind die Unterbrechungen, Trennungen, Einschnitte, Abschnitte und Absätze, der Sylben, Worte, Redeglieder, Redensarten und Redetheile. Durch diese bekommt der Redevortrag sein organisches Leben. Was ein Baum seyn würde, der in einer Stammmasse von unten bis oben alle Zweigung und Belaubung zusammengeschmolzen hätte, das wäre eine Rede ohne diese geordnete Absonderung der Theile. Jedes Wort ist einem Laubblatte zu vergleichen; ein einsylbiges einem glatt geränderten, ein mehrsylbiges einem solchen, wo ein Blatt mehre gesonderte Theile enthält, wie ein Rosen-, ein Akazienblatt. Die Worte einer Redensart bilden einen aus einer Knospe hervorgesprossten Blätterknauf (Blätterkranz); die Zeitwörter gleichen als Bindungen den Stengeln der Blätter; durch sie gehen die Lebensadern. Bildliche Redensarten sind Blüthen in der Belaubung; ausgesprochene Wahrheiten, reife Früchte; Schein-, Trugwahrheiten, unreife; solche, die in kränklicher Empfindeley ihre Begründung finden, wurmstichige. Das Gliedermass (oder Metrum) bedeutet die Aeste in seinen Absätzen; regelmässiges, wie Nadelhölzer und einige Stauden ihre gemessenen Absätze haben. Strophen sind Zweige; der Inhalt des Ganzen, der Stamm, aus dem alles hervorgegangen, auf den alles seine Beziehung hat.

Die Einkleidung des Inhalts, rücksichtlich des vorherrschenden Gemüthsausdruckes, ob er ernst, scherzhaft, schwermüthig, heiter etc. sey, giebt die Farbe; dunkler oder heller, finster oder freundlich etc. Die leeren Räume zwischen dem Gezweige sind die Pausen, die bald einen freundlichen Himmel, bald finstere Wolkengebilde, bald verschwindenden Nebelduft durchblicken lassen, je nachdem der Hintergrund in ihnen sich abspiegeln kann. So wichtig für den Schönheitsausdruck, und den, der Bedeutung, wie auch für die Beleuchtung dieser leeren Zwischenräume, und so viel- und mannigfach gestaltig sie sind, sind es auch die Pausen, in der Musik, wie in der Rede. Gerade weil sie nichts zu seyn scheinen, und doch so viel sind, verlangen sie ein tiefes Nachdenken.

In der Ton- und Redekunst schiebt man gewöhnlich alle Wirkung auf das, was man hört, ohne zu berücksichtigen, dass das sich aussprechende Leben, gerade in dem mitsprechenden Schweigen seine Wahrheit, seine eigentliche Lebendigkeit enthält.

Besondre Regeln hierüber andeuten zu wollen, würde zu weit führen; allgemeine aber, welche keine Bezeichnung bedürfen, sind folgende: Die Buchstaben einer Sylbe haben die engste Verkettung; ihr folgt die, der Sylben, doch so, dass sie eine Unterbrechung zwischen sich fordern; dann die, der Worte, welche verhältnismässig nach dem Zeitmasse eine grössere Unterbrechung begehren, (man kann sie Trennung nennen;) dass mehre Worte, wenn sie nicht getrennt werden, sich für den Zuhörer sowol, als für den blossen Gedanken, zu einem Worte umbilden, ist schon gezeigt worden.

Grössere Pausen verlangen die Einschnitte; noch grössere, die Abschnitte; die allergrössten,

Digitized by Google

die Absätze. Der musikalische Vortrag ist darin nicht allein dem Redevortrage gleich, sondern giebt das Vorbild dazu.

In der Tonkunst werden diese leeren Zwischenräume durch Pausen benannt; in der Rede aber, wo sie eben so wichtig sind, hat man, so gut wie gar keine Bezeichnung dafür. Nach Zeitschlägen lassen sich auch diese bestimmen. Ein Strichelchen (—) bedeute vier Zeitschläge, mithin deren zwey (— —) acht; deren drey (— — —) zwölf Zeitschläge etc. Will man sechs und zehn Zeitschläge bezeichnen, so setze man einen Punkt hinter einen Strich, welches zwey bedeutet, als: —. sechs, — —. zehn Zeitschläge.

Auf diese Weise lässt sich nun der Vortrag eines jeden Gedichts, wie einer jeden Rede, in ihrem Zeitmasse, sowol der Schnelligkeit als Geschwindigkeit nach, bestimmen, und zwar ohne vielfache oder verwickelte Bezeichnung; indem das in einem Redesatze, oder einer ganzen Rede vorherrschende Geschwindigkeitmass durch eine Ueberschrift; das ausweichende eines Redegliedes, durch eine Vorzeichnung, und das ausweichende eines einzelnen Wortes durch ein bekanntes Zeichen; alle leeren Zwischenräume aber durch die Dauer von Zeitschlägen bezeichnet werden.

Als Beyspiel werde das frühere, nach den Graden der Gewichtschwere schon bezeichnete Gedicht, nun auch hinsichtlich seines *Zeitmasses* bestimmt.

□ › △ ○
(Schwer.) „Dreyfach — — — ist der Schritt — der Zeit, — — —
□ › ‹ □
(schwerfällig) „Zögernd —. kommt die Zukunft hergezogen, — —
□ □ △
(rasch) „Pfeilschnell — — — ist das Jetzt — — — entflogen — —
□ △ ○ ○
(langsam) Ewig still —. steht —. (besonnen) die Vergangenheit — — — —
‹ □ ○
(schwer) Keine Ungeduld beflügelt
›
Ihren Schritt — wenn sie verweilt. — — —
› □ › □ ○
(besonnen) Keine Furcht, kein Zweifeln —. zügelt
△ ⌒ ○
Ihren Lauf — — — (rasch) wenn sie enteilt. — — —
⌒ ○ ⌒ ○
(verweilend) Keine Reu, kein Zaubersegen,
› △ ○
Kann — die stehende — — bewegen. — — — —
□ ‹
(besonnen) Möchtest du — beglückt und weise
□ □ □
Endigen — des Lebens Reise, — —

› ‹ ⌒ ‹
Nimm die Zögernde — zum Rath, — —
△ □ › ○
Nicht — zum Werkzeug deiner That — —.
› △ □ △
Wähle nicht die Fliehende — zum Freund, — —
‹ △ ○
Nicht die Bleibende — — zum Feind.

Obgleich diese vorstehende Redecomposition (die dabey noch fehlende Bezeichnung für Melodie und die Grade der Stärke in der Belautung, soll ihre Versuche auch noch folgen lassen) nur als Uebungsbeyspiel, ohne Verantwortlichkeit auf ihrer Richtigkeit angesehen seyn will: so mag doch eine kurze Beleuchtung die darin herrschende Ansicht verdeutlichen.

Das Wort *„dreyfach“* steht allein da, weil es der Umriss des ganzen Gedichtes, gewissermassen die Ramenform mit drey Feldern ist, wohinein alles Nachfolgende sich fügen soll. Es muss deshalb dem Zuhörer Zeit gelassen werden, in seiner Reflexion sie als eine feste Form sich festsetzen zu lassen. *„ist der Schritt“* steht allein, weil es ebenfalls als einen Begriff sich erst setzt; hinge es mit den beyden nachfolgenden Worten „der Zeit“ zusammen, so erschiene es als schon gesetzter Begriff, und vergleichungsweise, als ob schon von einem andern Schritte, als dem der Zeit, Erwähnung geschehen.

„Zögernd, Pfeilschnell, ewig still,“ ist jedes wieder allein gestellt, weil es die Grundeigenschaften zu den drey Feldern des Zeitgemäldes, gleichsam die Grundfarben sind. Sie dürfen deshalb der innern Anschauung nicht zu schnell entzogen werden, damit die Reflexion sie deutlich auffassen, und jedes an seinen Platz ordnen könne.

„Kommt die Zukunft hergezogen“ kann unabgesetzt gesagt werden, wenn die ganze Zeile im langsamen Zeitmasse genommen wird; im hier vorgeschriebenen würde aber der Vorstellung des *Jetzt* eine geordnete Deutlichkeit mangeln. *„steht“* ist allein gesetzt, weil es so das Unbewegliche der Vergangenheit versinnlicht.

In dieser ersten vierzeiligen Strophe sind alle Worte inhaltschwer, das ist gewichtig. Diese Gewichtigkeit, diese herrschende, gebietende Kraft, leidet keine gedrängte Nähe. Wie Reiche sich nicht in Räume von Provinzen zusammenengen lassen, behauptet hier jeder Begriff sein gesondertes Gebiet.

Digitized by Google

Nach der ersten Strophe muss ein langer Ruhepunkt gehalten werden, bis in der Phantasie des Zuhörers die drey untergeordneten Begriffe sich etwas verwischt, und wieder in dem allgemeinen, der Zeit, sich aufgelöst haben; weil sonst die erste Zeile der neuen Strophe sich blos auf die letztgenannte Vergangenheit zu beziehen scheint, da sie doch wieder mit dem ersten Feld der Zukunft anfängt.

Enthält die erste Strophe blos die todte, unbesiegbare Form der Zeit selbst; so sehen wir in der 2ten, sechszeiligen, das Leben aus einem versuchten Kampfe mit der Gewaltigen, sich sieglos zurückziehen. Wird in der ersten Strophe jedes Feld durch eine Zeile beschrieben hingestellt; so umschreibt sich nun jedes Feld durch die nach dem Siege erhöhte Farbe mit 2 Zeilen; welche sich leichter in den schon bekannten Feldern abspiegeln, und daher weniger Auseinanderstellung bedürfen. Doch haben hier 2 Zeilen gerade so viel Absätze, als dort eine, und setzen sich dadurch als Verwandtes zu jenem. In der 3ten Strophe steht der Mensch mit seiner Freyheit, der ersten Strophe, der Nothwendigkeit, als Sieger entgegen, indem er nicht mehr die Zeit auf ihrem ödem, unbezwingbarem Gebiete zu besiegen, sondern sie in sein, in das Gebiet der Freyheit hinzulocken sucht, und dadurch zwar nicht als den Sieger, aber doch als den freyen Herrscher sich ankündigt, dem selbst das Nothwendige huldigen muss. Diese 3te Strophe ist daher Lebensfarbe in dem ganzen Gemälde.

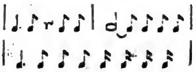
In der 3ten Zeile vom Ende ist „*Nicht*" von den folgenden getrennt, weil es nicht die Verneinung in dem Begriffe von: „*Werkzeuge*" ist; wo es so viel bedeuten würde, *als: nicht zum Werkzeug, sondern zu etwas anderm*, z. B. *Richter deiner That*; es wäre in diesem Falle nur eine bedingungsweise Verneinung, da es hingegen im Obigen als eine unbedingte Verneinung dasteht, und deshalb gebietend, vom folgenden getrennt seyn muss. Wollte man ferner hier „*wähle nicht*" absetzen, und „*die Fliehende zum Freund*" unabgesetzt lassen: so hiesse es so viel, als: „wähle nicht; die zum Freund fliehende macht z. B. Einsprüche dagegen." Wollte man hinter „wähle" absetzen, so hiesse es so viel: *wähle, nur nicht* etc. Hinter „*Nicht*" der letzten Zeile, liesse sich auch absetzen, welches dann so viel hiesse, als: *und ja nicht*, etc. Es sind deshalb die 3 letzten Zeilen rücksichtlich ihrer Pausen so umständlich beleuchtet, um noch einmal aufmerksam zu machen, wie wichtig ihr Auffinden und ihre Beachtung ist. Ob sich diese Bezeichnungsart zur Composition dramatischer Stücke für den Theatervortrag anwenden lässt, würden zwar Versuche im Kleinen erst erweisen können; so viel aber geht Vortheilhaftes bey ihrer Anwendung hervor, dass man sich über das einzelne zu Bemerkende aussprechen kann. Es könnte mit Einführung dieser Bezeichnungsart sich aber wol der Componirende von dem darstellenden Redekünstler trennen, und nicht nothwendig wäre es dann, dass Einer beyde Talente in sich zu vereinigen brauchte.

Für Musik lassen sich hieraus viele Bemerkungen ziehen, sowol für den Componisten, als für den Sänger, vorzüglich in Rücksicht der Bühne, wo die Auffassung des Zuhörers, sowol von Seiten der Composition, als auch von der Nichtzerlegung der Redetheile des Sängers durch unzuvernehmende Reden, nicht getroffen werden kann; und zu richtiger Auseinandersetzung des Recitativs wird man dessen die Oper nicht gern beraubt sehen.

In Beziehung auf Musiktexte geht folgendes hieraus hervor: Einmal, da im Musikzeitmasse, regelmässig gemessene Schnelligkeit; im Redezeitmasse hingegen gemessene, regelmässige Geschwindigkeit vorherrscht: dass daher das musikalische Zeitmass mit dem der Rede durchaus nicht Hand in Hand gehen könne. Die Composition eines Redevortrags verhält sich zu der, eines Tonwerkes, wie gehen zu tanzen. Gehen und reden (im Gebiete der Dichtkunst) fordern gleichmässige Schritte (gemessenes, gleichförmiges Geschwindigkeitmass); tanzen und singen (im Gebiete der Tonkunst) verbieten diese Einförmigkeit; verlangen hingegen ein gemessenes Schnelligkeitmass, das alle mögliche Stufen der Geschwindigkeit in sich zulässt. Wer z. B. würde es tadeln, wenn ein Componist, die Worte: „Freude, schöner Götterfunken" mit folgendem Rhythmus in Musik setzte:

Andante:

oder:



wer aber würde für den Redevortrag ein solches Geschwindigkeitmass gut heissen?

Wenn nun aber Ton- und Dichtkunst in ihren ersten Elementen *so* ganz, bis zum Widerstreite verschieden sind, wie vermag man die Forderung aufzustellen: in einem Gesangkunstwerke solle die Dichtung so vollendet, als die Musik seyn! Es ist noch keinem Tonkünstler beygefallen, eine Tragödie oder ein Lustspiel zu tadeln, weil ihr gebundenes Schwer- und Schnelligkeitmass, (Taktzeitmass,) dieses Element eines rein göttlichen Ursprungs, mangelt; oder weil sein Gefühl den freyen musikalischen Rhythmus vermisst, durch den mit Zauberschwingen die die Seele zu ihrer ätherischen Heimath aufsteigt; oder, weil sein Gemüth nicht ins fluthende Meer der Harmonie sich senken, seine übersinnliche Lust am Ewigen sättigen kann: woher wagen es denn die Nichttonkunstkenner Forderungen aufzustellen, in denen sie verrathen, dass sie nicht allein keine Tonkunstkenner, sondern auch keine gründliche Dichtkunstkenner sind? Die grossen Dichter selbst haben es von jeher gefühlt, dass das Reich der Töne nicht das ihrige sey; grosse Tonkünstler voll heiliger Scheu vor vollendeten Werken der Dichtkunst haben es nie gewagt, sie als Mittel zu ihren Schöpfungen zu gebrauchen: was masst die Afterkritik sich an, den mit Sicherheit dahinwandelnden Kunstgeistern neue Bahnen vorschreiben, zwey Musen in *ein* Joch spannen zu wollen, die ihrer Natur nach eben so verschieden sind, als der Adler und der Löwe? Dieser thut wohl, den sichern Erdboden nicht zu verlassen; jener sucht in den Höhen sein Gebiet.

Wenn die Tonkunst auf einem ihrer Gebiete der Worte nicht entbehren kann, so nimmt in gleichem schwachen Masse die Dichtkunst die Töne in Anspruch; aber eben so wenig die Töne der Sprache musikalisch kunstgerecht gebraucht werden können und dürfen, eben so wenig kann die Tonkunst eine poetisch kunstgerechte Anwendung der Worte wünschen, noch gestatten. Selbst da, wo sie ihre Selbstständigkeit neben einander am meisten behaupten, im Liede, ist, sobald Gesang eintritt, der poetische Geist so lange verdrängt, im gleichen Masse, wie es, gelesen, den musikal. Geist von sich entfernt hält.

Im Redegesange (Recitative) jedoch, ist der Text über die Musik, der Redeausdruck (die Declamation) über den musikal. Ausdruck vorherrschend. Die Schwere muss streng den poetischen Forderungen entsprechen: das Zeitmass hingegen wird ein neues Product, und schwebt zwischen dem poetischen Geschwindigkeitmasse, und dem musikalischen Schnelligkeitmasse; ist deshalb freyer, als beydes, und dadurch selbstständig, und nicht *dienend*, wol aber poetisch durch den Text, musikalisch durch Harmoniemelodie, *bedingt*. Wie sich denn auch später, wenn alle Elemente einzeln beleuchtet seyn werden, zeigen wird: dass in den Gesang-Werken wechselsweise der Text durch Musik, und umgekehrt die Musik durch den Text bedingt seyn müssen, und eben deshalb, sowol einmal das eine dem andern als dienend, und dann wieder das eine über das andere als herrschend betrachtet werden kann.

Einseitig genommen haben daher beyde Parteyen recht, von denen die eine sagt: das Gedicht sey der musikalischen Composition halber da, und müsse sich deshalb nach der Vermöglichkeit der Tonkunst richten; die andere: das Gedicht sey das die Musik Bestimmende, dieses gebiete und herrsche; die Tonkunst müsse gehorchen und dienen. Falsch hingegen ist die Folgerung jeder Partey, wenn die eine behauptet: die Musik dürfe daher mit den Worten und dem poetischen Sinne schalten und walten, als ob kein Sinn darin wäre; und die andere: die Musik sey mit ihrem Ausdrucke an jedes Wort und jede Sylbe gebunden. Wenn man daher die Wörter: *dienend und herrschend*, in: *sich wechselseitig bedingend*, verwandelt, so wird hierüber kein Streit, wol aber eine belehrende Untersuchung entstehen, wie sich Ton- und Dichtkunst wechselseitig bedingen können und dürfen. Es mögte sich dann wol zeigen, dass Gesangwerke durch eine Vermählung der Dichtkunst mit der Tonkunst erzeugt werden, wobey die Dichtkunst die schaffende (männliche oder begattende); Tonkunst die bildende (weibliche oder empfangende) Hälfte ist. Die schaffende hat an den Erzeugnissen selbst den wenigsten Antheil; sie giebt blos den Stoff zur Befruchtung. Ist dieser ausbildungfähig, so hat sie das Ihrige gethan. (So steht für Gesangwerke die Dichtkunst zur Musik; und kein ausgebildetes Erzeugnis kann nochmals als Befruchtung dienen). Die bildende hingegen gestaltet den Stoff erst zu etwas Lebendigem und Wohlgebildetem, zwar gemäss der Natur des Empfangenen, aber mit solcher möglichen Mannigfaltigkeit und eignen Zuthat, dass ausser

Digitized by Google

der in der Empfängnis gegebenen Gattung und dem Geglieder, jede andre Eigenthümlichkeit des Erzeugnisses als ihr freyes Werk zu betrachten ist. Ob jedoch, und wie viel das Erzeugte dem Vater oder der Mutter ähnlich sehe, zeigt das Erzeugnis selbst, und es darf eben so wenig vorher bestimmt werden, ob der poetische oder musikalische Antheil stärker sich ausprägen solle; als hinterher getadelt werden, wenn etwa das eine über das andere mit *erlaubter* Freyheit sich erhoben hätte, so lange beyde Theile sich nur nicht durch einander verleugnen.

(Die Fortsetzung folgt.)

Nachrichten.

Stockholm. Eine achtmonatliche Abwesenheit hat mich verhindert, was sich hier während des letzten Herbstes und Winters in Hinsicht auf Musik bemerklich gemacht hat, Ihnen mitzutheilen. Um die Lücke einigermassen auszufüllen, führe ich die vorzüglichern Productionen kurz an, enthalte mich aber aller Beurtheilung derselben, getreu meiner Weise, nie nach Anderer Erzählungen, sondern nur nach eigener Ansicht und Ueberzeugung zu urtheilen.

Sept. 1816. Den 28sten Concert im Opern-Salon. Ouverture der Oper, *Dido und Aeneas*, von Kraus. Klarinet-Conc., von Hrn. Crusell comp. und geblasen. Arie von Winter, von Mad. Casagli gesungen. Doppelconc. für zwey Violinen von du Puy, von den Hrn. Berwald und Westerdahl vorgetragen. Sinfonia eroica von Beethoven. Darnach, für *Zuschauer*, zwey mittelmässige Ballete. — Auf der Bühne nichts Neues, aber mehre der alten guten Stücke.

Octob. Kein Concert, und nichts Neues auf der Bühne.

Novemb. Den 2ten, Concert im Opern-Salon. Symphonie vom Abt Vogler. Oboe-Conc., von Hrn. Braun comp. und geblasen. Cantate, am Hofe vorigen Monat aufgeführt, comp. von Hrn. du Puy, und von ihm und Mad. Casagli, nebst Chor, gesungen. Polonoise für Fagott von Berwald, geblasen von Hrn. Franz Preumayr. Abt Voglers *Trichordium.* — Den 9ten, Conc. zum Vortheil des Hrn. Dille, Flötisten bey hiesiger Kapelle. Ouverture. Flöten-Conc. von Müller, von Hrn. Dille geblasen. Arie von Pär, von Dem. Wäselia gesungen. Romanze und Polonoise für die Violine von Kreutzer, von Hrn. Berwald gespielt. Arie, von Mad. Casagli gesungen. Potpourri für die Klarinette von Danzi, von Hrn. Crusell geblasen. Trio-Concertante von Krommer, von Hrn. Metz, (Violin) Chr. Ficker (Oboe) und Dille (Flöte) gegeben. — Den 23sten, Concert zum Besten des Hrn. Reddevigh, Violaspielers in hiesiger Kapelle. *Ouverture pittoresque* (?) zur Oper, *der Patriotismus*, vom Abt Vogler. Arie von Pär mit obligater Violino, ges. von Mad. Casagli und von Hrn. Berwald begleitet. Conc. für das Horn von du Puy, von Hrn. Hirschfeld geblasen. Arie, von Dem. Wäselia gesungen. Violoncell-Conc. von B. Romberg, gespielt von Hrn. Löwe. — Auf der Bühne kein neues Stück: unter den gegebenen aber mehre der besten alten. —

Decemb. Den 17ten, Concert zur Unterstützung des Pensions-Fonds der königl. Kapelle. Ouverture zu *Figaro* von Mozart. Arie, von Dem. Waselia gesungen. Violin-Conc., von Hrn. Berwald comp. und gespielt. Romanze und Adagio für die Melodica, (hier zum erstenmal gehört.) von Hrn. Stenwyk gespielt. Jagd-Ouvertüre von Mehul. Arie mit obligater Violine von Pär, von Mad. Casagli gesungen und von Hrn. Berwald begleitet. Andante und Polonoise für die Melodica mit Begleitung des Orchesers von du Puy, von Hrn. Stenwyk gespielt. Finale des ersten Acts der Oper, *Cosi fan tutte*, von Mozart. — Den 21sten Concert in der St. Nicolaus-Kirche zum Besten des Militair-Hospitals, von der königl. musikalischen Akademie durch die königl. Kapelle und die Zöglinge der Akademie gegeben. Cantate, comp. von Hrn. Frigel, Secretair der Akademie. Geistlicher Lobgesang von Mozart. *Te Deum* von Neukomm. Die Solopartien sangen Dem. Wäselia, Mad. Sevelin und Hr. Karsten. — Auf der Bühne wurde nichts Merkwürdiges gegeben. Das Stück, *Cora und Alonzo*, mit Krausens Musik, seit mehrern Jahren nicht gehört, wurde wieder aufgenommen. —

Jan. 1817. Kein Concert und keine neuen Schauspiele. —

Febr. Den 4ten, Concert zum Vortheil der Mad. Casagli. Ouverture von Braun. Arie von du Puy, von Mad. C. gesungen. Romanze und Polonoise für das Horn von du Puy, von Hrn. Hirschfeldt vorgetragen. Duo von Nicolini, von

Digitized by Google

Mad. Casagli und Mad. Sevelin gesungen. Andante und Polonoise für die Melodica, von Hrn. du Puy comp. und gespielt. — Den 25sten, Conc. im Opern-Salon. Symphonie von B. Romberg. Conc. für die Oboe, von Hrn. Braun comp. und geblasen. Phantasie für's Orchester von Neukomm. Abt Voglers *Trichordium*. — Den 18ten Conc., von Hrn. Megelin gegeben. Ouverture zur Oper, *der portugiesische Gasthof*, von Cherubini. Arie von Mozart, von Mad. Sevelin gesungen. Violoncell-Conc. von Krafft, von Hrn. Megelin vorgetragen. Bassarie von Righini, von Hrn. Carl Preumayr gesungen. Polonoise für die Violin von du Puy, von Hrn. Berwald gespielt. Arie, von Mad. Sevelin gesungen. Beethovens Septett, und zum Schluss B. Rombergs schwedische Lieder, von Hrn. Megelin gespielt. — Den 22sten Concert zum Vortheil des Hrn. Hirschfeldt. Ouverture von B. Romberg. Conc. für's Horn von Braun, geblasen von Hrn. Hirschfeldt. Arie aus *Camilla* von Pär, von Mad. Casagli gesungen. Adagio und Rondo für die Violin von Kreutzer, von Hrn. Hildebrand gespielt. Tripel-Conc. von Crusell, von Hrn. Crusell, (Klarinette) Hirschfeldt (Horn) und Franz Preumayr (Fagott) geblasen. — Keine neuen Schauspiele —

März. Den 30sten, Palm-Sonntag, zum Besten der Wittwen- und Waisen-Kasse der Kapelle: Haydns Oratorium, *die Jahreszeiten*. Die Solopartien wurden von Dem. Wäselia, Hrn. Professor du Puy und Hrn. Collin (Dilettant) gesungen. —

Nachdem endlich die hiesige *musikalische Gesellschaft* die abonnirten Concerte mit Angst und Mühe, und doch sehr langsam zu Stande gebracht hatte, wurde von Hrn. Crusell, Hirschfeldt, Fr. Preumayr, Berwald und Braun, eine Vereinigung geschlossen, um während des Frühlings 6 Abonnements-Concerte zu geben. Es thut mir Leid, Ihnen davon, angeführter Ursachen wegen, nichts Bestimmtes sagen zu können: doch kann ich den Beyfall nicht verschweigen, den das öffentliche Urtheil so einstimmig diesen Concerten gegeben hat, dass ich überzeugt seyn darf, hierin die Wahrheit ausgesprochen zu hören. —

Viele gute Stücke wurden diesen Monat auch in der Oper gegeben, doch darunter kein neues.

April. Den 4ten, den *stillen Freytag*, wurde zum Besten des Freymaurer-Waisenhauses Haydns *Schöpfung* gegeben. Die Solopartien wurden von Dem. Wäselia, und den Hrn. Fahlgren und Kinmanson gesungen. Einsichtvolle Musikfreunde versichern mich, der Chor habe diesmal besser, wie je, seine Pflicht erfüllt. Auf der Bühne wurde zum erstenmal *Herrmann von Unna*, mit Chören und Märschen vom Abt Vogler, gegeben. Dies gute Stück ist bereits vor vielen Jahren vom Hrn. Staatsrath Sköldebrand geschrieben, und damals wurde auch die Musik dazu von Vogler componirt. Ich weiss nicht, warum es nicht längst gegeben worden, da es in jeder Hinsicht beyfallswürdig ist. Es wurde sehr gut und mit vieler Pracht aufgeführt. Besonders rühmt man Mad. Wikström als Kaiserin, Mad. Ruckmann als Prinzessin Ratibor, und Hr. Abergton als Herrmann. —

May. Den 6ten, Concert im Opern-Salon, enthaltend blos Stücke aus Mehuls Oper, *Joseph und seine Brüder*. (Ouverture; Trio des Ruben, Simeon und Naphtali mit Chor; Finale des ersten Acts; das Morgengebet; Benjamins Romanze, von Mad. Casagli gesungen; Hymne mit Harfenbegleitung, ges. von Mad. Lindström und Chor; Duo von Jacob und Benjamin, ges. von Hrn. Karsten und Mad. Casagli; Trio von Jacob, Joseph und Benjamin; Finale.) Die Männerstimmen waren besetzt von den Hrn. Lindström, Fahlgren, Kinmanson, Aman und Lindman, wovon aber die zwey letzten nicht rein singen können. — Nichts Neues auf der Bühne. —

Juny. Zum erstenmal: *Jenny Mortimer*, ein Melodrama, mit Musik vom Hrn. Professor du Puy. Das Stück spielt in Schottland, und gewährt mehre Situationen, die sich, der Form nach, zu melodramatischer Behandlung eigneten. Was nun aber unter Musik geschiehet, ist ziemlich unbedeutend. — Das Stück wurde gut gegeben. Besonders zeichneten sich Mad. Wikström als Lady Jenny, und Hr. Kinmanson als Soldat aus. —

Crakau, den 6ten July. Wir halten uns verpflichtet, Ihnen Folgendes zu melden, betrifft es auch nicht die Sache der Kunst, sondern nur die Person eines Künstlers. Gestern kehrte eine zahlreiche Gesellschaft hiesiger Vornehmen von einem ländlichen Feste zurück, das Hr. Graf Karl Soltyk zu Lipa gegeben hatte. Man machte die Rückfahrt in einer Barke auf der Weichsel. Der treffliche Klavierspieler, Hr. Karl Arnold aus

Digitized by Google

Frankfurt am Mayn, befindet sich jetzt hier und war gleichfalls zu diesem Feste geladen, und bey der rückkehrenden Gesellschaft. Indem sich die Barke schon den Stadtmauern nähert, erhebt sich ein wildes Geschrey, und der Anblick eines eben untersinkenden Jünglings erfüllt Alle um so mehr mit Schrecken, da der Strom wild und heftig ist. Ohne sich einen Augenblick zu bedenken, wirft sich Hr. Arnold in die Fluth, schwimmt dem Unglücklichen nach, fasst ihn sicher, und nur nach schwerem Kampf, mit eigener grosser Lebensgefahr, gelingt es ihm wirklich: er bringt ihn an's Ufer und hat sein Leben gerettet. Obschon das Bewusstseyn solch einer That ihr schönster Lohn ist, obschon allgemeiner Jubel und Dank aller Anwesenden dem heldenmüthigen jungen Künstler zuströmte, und er schon diesen von sich abzulehnen suchte: so glauben wir doch um Mittheilung dieser einfachen Darstellung des Factums bitten zu dürfen — selbst darum, weil es fast Sitte geworden ist, von Künstlern (besonders Musikern) sich mit Anekdoten zu tragen, die sie menschlich als schwach darstellen und so von dieser Seite in der Meynung der Menge herabsetzen sollen.

Recension.

Troisième Concerto pour le Violon, comp. — — par ***Andreas Romberg.*** **Oeuvr. 46. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 9 Fr.)**

Hr. Andr. R. bleibt sich in seinem Styl und im Ganzen seiner künstlerischen Leistungen getreu: und daran thut er sehr wohl, denn dieser sein Styl ist edel, wahrhaft kunstgemäss, und das Ganze seiner Leistungen etwas männlich Selbstständiges, das, reisset es nicht durch Macht der Phantasie oder des Gefühls hin, dafür durch Wahl der Gedanken, Klarheit der Uebersicht, Ordnung, Anstand, Haltung, und durchaus folgerechte, gründliche Ausarbeitung entschädigt, auch überall Beyfall finden muss, wo man, beym Ueben oder Anhören der Musik, nicht blos gewaltsam aufgereizt seyn, oder seinen Verstand zu Hause lassen will.

So zeigt sich Hr. R. nun auch in diesem Concerte, dem grössten und auch brillantesten der drey bisher gelieferten. Es fängt an mit einem *Allegro maestoso* in D moll, das sein Beywort in der That verdient, im Ganzen aber, zu seinem Vortheil, etwas freyer gehalten ist, als manche andere Sätze dieser Art von Hrn. R.s Composition. Ein, in fliessendem Gesang, aber nicht, nach französischer Weise, romanzenartig, sich bewegendes *Andante* in B dur, mit überleitendem Schluss zum Finale, folgt, u. ist darin besonders auch dem Solospieler Gelegenheit gegeben, Kraft und zugleich Anmuth des Tons auf der vierten Saite des Instruments zu zeigen und zu seinem grossen Vortheil geltend zu machen. Das Finale, *Rondo allegretto*, wechselnd mit D moll und D dur, hat ein polonoisenartiges Thema, und bleibt auch, bis gegen das Ende in dieser Bewegung, behandelt jedoch die Einschnitte und Rhythmen der Polonoise freyer — wie das hier bey einem so lang ausgeführten Stück ganz recht war. Dieser Satz nähert sich in manchen Figuren und Lieblingswendungen den neuern französischen Concertfinalen, und ist für den Solospieler der brillanteste.

Das Ganze ist sehr besonnen und zweckmässig instrumentirt, aber weder an Masse, noch an Figuren oder anderen Interessen der Orchester-Instrumente überfüllet. Die Tutti sind charakteristisch und bedeutend, ohne dem Solospieler nachtheilig zu werden, da sie weder zu sehr imponiren und fortreissen, noch für sich schon die Theilnahme gewissermassen befriedigen, wie das in vielen andern der neuesten Concerte geschieht. — Die Solostimme ist nicht sehr schwer auszuführen, verlangt aber einen gemachten Mann. In Hinsicht auf Schwierigkeiten möchte dies Concert am passendsten mit den rode'schen verglichen werden können. Die Begleitung bestehet, ausser dem Quartett, aus einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Fagotten, zwey Klarinetten in B, zwey Hörnern in F, zwey Trompeten in D, und Pauken. —

Der Stich und alles Aeussere des Werks ist schön.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VII.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

August. № VII. 1817.

Musik-Anzeige.

Die neue Gesangsbildungslehre für den Männerchor ist nun an die deutschen Buch- u. Kunsthandlungen versandt. Das Werk enthält, nebst seinem pädagogischen Text, XXX Elementargesänge, XVIII Chorlieder, XVIII Rundgesänge und XV grosse, mit vierstimmigen Solo-Sätzen untermischte Chöre, alles in Partitur und in Stimmenblättern gedruckt.

Für Lehrer-Seminarien, Universitäten, Freymaurer-Logen, Turnvereine, so wie für alle schon bestehenden Gesangsanstalten, denen es wichtig seyn muss, alle ihre männlichen Choristen zu selbstständigen Sängern heranzubilden, darf dies Werk um so mehr empfohlen werden, als man sich bestrebt hat, den Styl des Männerchors nach seiner wahren Würde und Grösse sowohl wissenschaftlich (u. a. in einer Erörterung über das Charakteristische des Männerchors) als künstlerisch (in den Compositionen selber) zu begründen. Die gewählten Dichter sind: Arndt, Cramer, Fouqué, Göthe, Herder, Körner, Krummacher, Lavater, Matthisson, Niemeyer, Novalis, Rostorf, Schenkendorf, Schiller, Schlegel, Schreiber, Tieck, Tiedge, Voss, Wessenberg, Wyss und viele andere.

Das Ganze, 54 Musikbogen stark, kostet 6 Reichsthaler sächs. (16 Schweizerfranken). Man kann aber auch jedes Heft (den Text mit einem Theil der Gesänge für 1 Reichsthaler) und sogar jede Tutti- und jede Solo-Stimme einzeln kaufen.

Zürich, im July 1817.

Hans Georg Nägeli.

An Lehrer und Beförderer des richtigen Choralgesangs in Schulen.

Das Gesangbuch, dessen man sich in der Glauchaischen Gemeinde und in den zahlreichen Schulen des Waisenhauses und sämmtlicher Frankischen Stiftungen bedient, enthält die vorzüglichsten alten und neuen geistlichen Lieder nach den besten Melodien der frühern u. spätern Zeit. Daher wird es denen, welche den Werth und Einfluss eines reinen Gesangs in Land- und Bürgerschulen zu schätzen wissen, sehr willkommen seyn, nach der in der Kochschen Anweisung aufgestellten Methode, welche so sehr verdient, ein allgemeines Lehrbuch zu werden, ein

Ein dreystimmiges Choralmelodienbuch in Ziffern

zu erhalten.

Dies ist eben von dem Collaborator der Hallischen Realschule, Hrn. J. C. W. Niemeyer, welcher die Gründlichkeit und Strenge seiner harmonischen Grundsätze in der musikal. Zeitung den Kenner hinlänglich bewährt hat, herausgegeben worden. Der Verf. hat durch die Ausarbeitung dieses Werks, welches 101 der gangbarsten Choralmelodien in dem doppelten Satze für 2 Diskante und 1 Bass und für 3 Diskante enthält, zunächst einem dringenden Bedürfnisse der grossen Bürger- und Armenschulen in den Frankischen Stiftungen aber gewiss auch der meisten Schulen unserer Umgegend abzuhelfen redlich sich bemüht.

Die Verlagshandlung hat für einen lichten Druck und möglichste Wohlfeilheit gesorgt. Das Ganze enthält 107 Quart-Seiten. Der Ladenpreis ist 14 Gr. Bey grössern Quantitäten wird man noch billigere Bedingungen machen, wenn sich Schullehrer unmittelbar wenden, an die

Buchhandlungen des Waisenhauses in Halle und Berlin.

Zwölf Choralmelodien,

mit mehreren Bässen bearbeitet

von

Karl Gottlieb Umbreit.

Zu diesen Choralmelodien hat der rühmlich bekannte Componist acht, neun, zehn und eilf, ja zu einer derselben sogar sechs und dreyssig verschiedene Bässe gesetzt. Das Werk ist für den Lehrer und Schüler im reinen Satze und der Composition bestimmt; auch wird der angehende

Digitized by Google

Organist darin Stoff und Belehrung finden, dem Vortrage des Chorals den richten Ausdruck zu geben. Es ist in Commission der Beckerschen Buchhandlung in Gotha für 1 Rthlr. 8 Gr. Sächs. zu haben.

Collection des Concertos pour le Pianoforte de W. A. Mozart, avec accompagnement d'une Flûte, 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle, et Contrebasse ad libitum, arrangés par J. H. Clasing.

Unter diesem Titel erscheinen in meinem Verlage die Mozartschen Concerte als Septetto und Ottetto arrangirt, womit ich den Verehrern Mozarts, etwas sehr erfreuliches zu liefern hoffe, indem dadurch diese trefflichen, zeither blos für ein grösseres Orchestre aufführbaren Concerte, nun auch für Privatzirkel und kleinere Orchester brauchbar werden, überhaupt den bisherigen Mangel an, in kleinern musikalischen Gesellschaften vorzutragenden Pianoforte-Concerten, damit auf eine sehr angenehme Weise abgeholfen wird. Uebrigens ist das Arrangement vom Hrn. Tonkünstler Clasing in Hamburg mit so besonderer Liebe und Fleiss gearbeitet, dass in dieser Hinsicht gewiss nichts zu wünschen übrig bleibt. Den Anfang zu dieser Sammlung macht das schöne Concert aus D moll, welches in wenig Wochen fertig und in allen guten Musik- und Buch-Handlungen zu haben seyn wird, der Preis desselben ist 2 Rthlr. Sächs.

Leipzig, d. 1sten August 1817.

Bureau de Musique
von C. F. Peters.

Neue Musikalien von verschiedenen Verlegern welche bey Breitkopf u. Härtel zu haben sind.

Bunte, F. Allegretto con Variazioni p. le Violon av. acc. d'un sec. Vlon, Alto et Vloncelle. Op. 7. 16 Gr.

Romberg, Andr. 3me Concerto pour le Violon. Op. 46. 2 Thlr. 8 Gr.

Böhm, Jos. Polonaise für d. Violin, mit Begleitg von 2 Violinen, Viola u. Bass. 1s Werk. 1 Thlr. 8 Gr.

Wilde, Jos. Wiener Hof-Ball-Tänze, bestehend in 12 Walzern, 2 Polon., 1 Quadrille, 6 Ecossaisen u. 6 Masures für Pforte. 7te Lieferung der Tänze für 3 Violinen u. Bass. 20 Gr.

— neue Posthorn-Walzer für ein kleines Orch. 10 Gr.

Pixis, J. P. Quintetto für 2 Violinen, 2 Violen u. Violoncello. 23s Werk. 1 Thlr.

Küffner, Jos. 3 Quartetten für 2 Violinen, Bratsche et Violoncelle. 48s Werk. 3 Thlr.

Schindlöcker, Wolfg. 3 Duos instructives pour 2 Violoncelles. 12 Gr.

Marx, B. M. 2me Duo p. 2 Violoncelles. Op. 9. 1 Thlr.

Krommer, Fr. grd Quintetto p. 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. Op. 70. Es dur. 2 Thlr.

— Do. - 80. D dur. 2 Thlr.

Haydn, J. Symphonie à grd Orchestre. No. 51. 1 Thlr. 12 Gr.

Mozart, les mysteres d'Isis arr. en 17 Duos pour 2 Violoncelles. 1 Thlr. 4 Gr.

Romberg, Bernh. Capriccio sur des airs nationaux suédois p. le Violoncelle av. accomp. de grand Orch. Op. 28. 2 Thlr.

— Andr. Potpourri d'après des melodies de l'Op. Don Juan composé p. le Violon av. accomp. de l'Orch. Op. 48. 1 Thlr. 12 Gr.

Tuch, Serenata per Violino, Pianoforte, Violoncello non obligate. 10 Gr.

Bliesener, J. die Friedensfeyer, eine musikal. Vorstellung als Quartett für 2 Violinen, Bratsche u. Bass nebst Text. 1 Thlr. 18 Gr.

Müller, Iwan, Air varié de Rode arr. p. la Clarinette av. accomp. d'une Clarinette, 2 Cors et Basson, Violon, Alto et Basso. 18 Gr.

— la même arr. p. Clarinette, Violon, Alto et Vloncelle. 14 Gr.

Berbiguier, T. 6me Concerto p. la Flûte av. accomp. de l'Orch. 1 Thlr. 16 Gr.

Gebauer, F. K. 60 Lecons methodiques en Duo p. 2 Clarinettes à l'usage des commencans. Op. 30. 1 Thlr. 12 Gr.

Bochsa, Ch. père 3 Duos concert. p. 2 Clarinettes. Op. 16. 1 Thlr. 8 Gr.

Klingenbrunnar, W. 10 Variationen für 1 Flöte über den beliebten Franzens-brunn-Walzer. 45s Werk. 8 Gr.

— 8 Variationen für 1 Flöte üb. d. beliebte Cavatine aus der Oper: Tancred. 46s Werk. 8 Gr.

Leroy, P. Flageoletschule für d. ersten Anfänger. 12 Gr.

(Wird fortgesetzt.)

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten September. Nº. 36. 1817.

Versuch, das Zeitmass für den Redevortrag vermittelst einer Bezeichnung anzuwenden.

(Fortsetzung aus der 35ten No.)

Schwerart.

Wie die Grade der Leichte (die untergeordneten der Schwere, im 5ten und 6ten zusammengefasst) ganz denen der Schwere, nur in zarteren Verhältnissen, gleichen, das ist: *ähnlichgleich* sind; so giebt es auch noch eine überzuordnende *Schwermässigkeit*, welche man *Schwerart* nennen kann.

Man erhält nämlich die Gattungen der Taktmasse zuerst auf mathematischem Wege, durch Eintheilung eines Ganzen, und durch Vertheilung der darin enthaltenen Schwere; welche Eintheilung und Vertheilung aber durchaus nicht als rein mathematische Verhältnisse zu nehmen sind, welches wohl zu bemerken ist. Geht gleich die schaffende und bildende Urkraft der Natur, wie die schaffende und bildende Kraft einer Kunstanlage, aus mathematischem Gleichgewichte, und mathematischen Berechnungen ihrer Entwickelung hervor: so dulden sie doch keine todten, mathematischen Formen.

Deshalb, wie Lebendigseyn, Todtseyn ausschliesst; und die lebendige Urkraft vermöge ihrer Entzweyung in keinen todten, mathematischen Gegensätzen, sondern im Wesen einer männlichen und weiblichen Natur sein Gegengewicht behauptet; so tragen auch die Kunstformen, zwar an sich todt, aber als Ertrag einer schaffend bildenden Kunstkraft belebt scheinend, schon die Merkmale dieses freyen Wirkens an sich; und so hält schon das Eintel im Einteltaktmasse die Zweyfaltigkeit (Dualität) in sich verschlossen, welche in der ersten Entfaltung schon die gedoppelte Natur: im ersten Zweytel die männliche, im zweyten die weibliche, unter dem Ausdrucke einer verschiedenen Schwere, uns deutlich zeigt.

Auf gleiche Weise entwickelt sich auch im Dritteltaktmasse die Dreyfaltigkeit, hier zwar als Kunstform, aber darum nicht weniger eine treue Andeutung, ein Sinnbild (Symbol) eines Uebersinnlichen.

Wenn man nun, so zu sagen, die Natur eines Eintels, in Zweytel zerlegt, so behält zwar das erste als männliches den grössten Grad der Schwere, das zweyte wird weiblich einen sanfteren Schwergrad mit hinübernehmen, (wie auf gleiche Weise sinnbildlich zwar, aber nach ewigen Naturgesetzen begründet, Eva aus Adam hervorgehen musste); beyde Zweytel zusammengenommen werden aber nur so viel Schwere enthalten, als schon im Eintel vorhanden war; wenn daher als allgemeine Bezeichnung jede grösste Schwere eines Taktmasses durch: o, angegeben wird, so hat zwar das erste Zweytel dieselbe Bezeichnung eines Eintels, aber nur verhältnissmässig (*relativ*) die grösste Schwere, nämlich nach einem andern Masstabe. Diesen Unterschied der Schweren kann man *Schwerart* nennen, welche nun im Vierteltaktmasse für die beyden ersten Schwergrade wieder leichter ist, weil die Eintelschwere, viermal zerlegt, geringere Theile entstehen lassen muss. Noch leichter sind die einzelnen Achtel eines Achteltaktmasses.

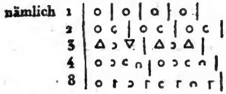
Dass nun aber im Eintel-, Zweytel-, Viertel- und Achteltaktmasse die Schwerarten sich zu einander verhalten, wie 1, zu 2, 2 zu 4, 4 zu 8, ist ein rein mathematisches Verhältnis; und in diesem allgemeinen Betrachte sind die 4 angenommenen ersten Grade der Schwere, durch ein und dieselben Zeichen bestimmt, mathematisch richtig

Digitized by Google

bezeichnet, obgleich ihre besondern Eigenschaften sich nicht mathematisch gleich sind.

Durch diese Unterscheidung der Taktschweren von den Schwerarten lässt sich nun auch eine fast allgemeine irrige Meynung über die Taktvorzeichnung berichtigen. Nämlich, das Taktmass (dessen Schwergrade) zu bezeichnen, ist nur *eine* Zahl erforderlich, als:

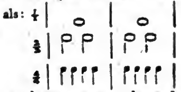
1, bedeutet Eintel-, 2, Zweytel-, 3, Drittel-, 4, Viertel-, und 8, Achteltaktmass.



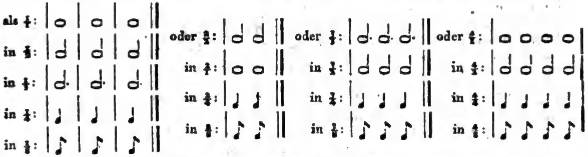
Diese sind in ihrer ursprünglichen Gestalt, insofern Schwerart aus dem Taktmasse hergeleitet wird, und solchem untergeordnet ist: $\frac{1}{1}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{3}$, $\frac{4}{4}$, und $\frac{8}{8}$.

Hat sich nun aber die Schwerart auf solche Weise nothwendig (als absolut) begründet, (Taktmass ist hier wieder der männliche, Schwerart der weibliche Gegensatz,) so kann sie, dadurch zur Freyheit gelangt, sich als Bestimmendes festsetzen, und wird dadurch männlich.

Wie man ein Einteltaktmass in ein Zweytel, ein Zweytel in ein Viertel etc. verwandeln kann,



so kann man, ohne das Taktmass aufzuheben, nun auch eine Eintelschwerart in eine Zweitel-; eine Zweytel- in eine Viertel-; eine Viertel- in eine Achtelschwerart verwandeln,



Demnach ist die übliche Taktvorzeichnung, nicht als eine Bruchzahl, sondern als Doppelbenennung zu nehmen, weil die obere Zahl das reine Taktmass allein anzeigt, und deshalb schon der Nenner eines Bruches ist; die untere hingegen benennt die *Schwerart*, und ist daher weder Zähler noch Nenner, sondern ein Eigenschaftbenenner. Z. B. $\frac{3}{4}$, bedeutet: 3, Dritteltaktmass nach den 3 Schwergraden; und: 4, Viertelschwerart.

Dieser Ausdruck der Schwerart ist in der Tonkunst das, was der Harmonie-Melodie die Tonart, der Farbenton den Gemälden ist.

Die Eintelschwerart enthält religiöse Erhabenheit: der Choral hat daher eigentlich Eintelschwerart zum Zweytel- oder Drittel-Taktmasse, und sollte diese Vorzeichnung haben: $\frac{2}{1}$ oder $\frac{3}{1}$, $\frac{4}{1}$, oder $\frac{6}{1}$, und werde genannt, zwey- Eintel- oder drey- Einteltakt u. s. w.

Die Zweytelschwerart findet sich in der reinen Kirchenfuge. Sie hat ernste, gemessene Würde. Ihre Taktvorzeichnungen sind — oder vereint mit dem Taktmasse erhält man: $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{4}{2}$, und $\frac{6}{2}$.

Die Viertel-Schwerart hat Hoheit, Majestät und Kraft. Z. B. der Marsch.

Die Achtel-Schwerart: Gefälligkeit, Lieblichkeit und Zartheit. Z. B. fast jedes Cantabile und mancher Tanz.

Die weitere, noch sehr reichhaltige Entwikkelung der Schwerarten kann hier übersprungen werden, da sie im Ganzen, Tonkennern, wenigstens dem Gefühle nach, bekannt ist, so dass man einen schottischen Tanz nicht in $\frac{2}{2}$ Takt; und einen Choral nicht in $\frac{3}{8}$ schreiben wird, obgleich da, wo die Schwerarten sich als ähnliche berühren, häufige Missgriffe in der Taktbezeichnung sich vorfinden, und wol wahrscheinlich, weil der Ausdruck der Schwerart, wenigstens nach meinem Wissen, noch nirgends als ein Elementarfeld berührt und abgehandelt ist.

Da nun aber hier, der Schwerausdruck, als von allen andern Elementen getrennt genommen

Digitized by Google

ist, so darf nicht übersehen werden, dass jeder Grad der Schwere wenigstens nach den Schwerarten wieder vierfach zu nehmen ist, und dass mithin jeder Ton u. jede Sylbe 32-fach bezeichnet werden kann. Was in der Musik, *Schwerart*; ist in der Sprache, *Gewichtschwerart*.

Gewichtschwerart.

Aehnlich den musikal. Schwerarten, kann man über die Gewichtschwere, die *Gewichtschwerart* setzen. Ohne nämlich den bezeichneten Graden der Gewichtschwere entgegen zu wirken, kann man ein Gedicht oder eine Rede, dem Inhalte gemäss, *leicht*, *gefällig* und *tändelnd*; oder *schwer*, *ernst* und *hochkräftig* etc. sich denken und vortragen. Die erste Gewichtschwerart (ähnlich der Eintelschwerart) passt daher für das Hochtragische, und für religiöse, feurige Begeisterung; die vierte, (ähnlich der Achtelschwerart) für muntre und tändelnde Gegenstände; dazwischen liegen: die zweyte Gewichtschwerart (ähnlich der Zweytelschwerart), passend für ruhigen Ernst und Würde; die dritte (ähnlich der Viertelschwerart), für den festen Lehrvortrag.

Dann kann man auch noch eine 5te Gewichtschwerart annehmen, welche für geschwätzigen Ausdruck anzuwenden ist.

Zur Bezeichnung der Gewichtschwerarten füge man das Zeichen irgend eines Schwergrades dem Titel vergrössert bey, welches dann eine bestimmte Gewichtschwerart andeutet, nämlich: o, erste; c, zweyte; ɔ, dritte; r, vierte Gewichtschwerart.

Vorstehendes Gedicht lässt sich wol am zweckmässigsten in die zweyte Gewichtsschwerart setzen, weil die erste zu tragisch, die dritte zu kalt, und die vierte zu leicht ist, als:

Spruch des Confucius. c.

Wenn in einem vorzutragenden Gegenstande die Gewichtschwerart wechselt, setze man gleichfalls ein solches vergrössertes Zeichen entweder vor die Zeile, oder in Mitte der Redensarten.

(Der Beschluss folgt.)

N a c h r i c h t e n.

Mayland, den 6ten August. ***Beschluss der Stagione teatrale della primavera.*** (Frühlingsopern.) In der letzten Hälfte des Junius hörten wir in Mayland noch auf dem teatro Rè den *Barbiere di Seviglia*, eine von Rossini am Carneval 1816 in Rom componirte und hier unbekannte Oper. Sie machte bey uns so wenig, als irgendwo, Glück. Wohl bemerkt man hier und da in derselben schöne Melodien, die man überhaupt in allen rossinischen Opern findet: im Ganzen wiederholt sich aber dieser Meister so oft, dass man zuletzt die Geduld verliert, seine Opern *ganz* anzuhören. So auch bey der gegenwärtigen. Der erste Act fand ziemlichen Beyfall; zu Anfange des zweyten verliessen mehre Zuhörer das Theater, und ich mit ihnen, denn wir hatten genug. Man wollte zwar dieses den Sängern zur Last legen, weil sie im 2ten Act schlechter gesungen: allein es waren dieselben Sänger des ersten Acts. — Von der neuen rossinischen Oper, *La gazza ladra*, gab man in der zweyten Hälfte des Jun. den 2ten Act zum ersten, und den ersten Act zum zweyten! —

Palermo. In ganz Sicilien giebt es keine bedeutenden Theater, ausser in der Hauptstadt; so wie dies im Königreich Neapel auch der Fall ist. Im verflossenen May gab man auf dem teatro Carolino zu Palermo, wahrscheinlich zum ersten Male, Pärs *Agnese*, und mit Beyfall. Die Pinotti soll sich in dieser Oper ausgezeichnet haben; Hr. Bottari konnte aber als Vater der Agnese das Publicum nicht weinen machen. Im Jun. gab man die ältere Oper, *Il servo padrone*, die aber nicht sonderlich gefiel, worin jedoch die prima Donna, Casotti, über die prima Donna, Dardanelli, triumphirt haben soll. Im teatro St. Cecilia hat sich der Tenorist David in der Oper, *Il ritorno di Serse*, ausgezeichnet. Aus alle dem ist aber zu ersehen, dass, Hrn. David und die Pinotti etwa abgerechnet, in Palermo eben nicht die besten Sänger während dieser Stagione vorhanden waren.

Neapel. Im teatro St. Carlo gab man im Jun. Cimarosa's *Orazj e Curiazj*, sodann die von mir bereits erwähnte neue Oper des Ritters von Caraffa, (nicht *principe* Caraffa, wie ihn Einige unrichtig nennen,) *Ifigenia in Tauride.* Ueber den Ausgang derselben hat man hier verschiedene Nachrichten: wie es scheint, hat sie aber eine sehr mittelmässige Aufnahme gefunden. Gewiss ist, dass man sie äusserst selten giebt. Die neapolitaner Zeitungen schweigen ganz darüber. — Im teatro de' Fiorentini gab man die ältere pavesi'sche Oper, *Ser Mercantonio*, mit ziemlichem

Digitized by Google

Beyfall. — Die Theaterunternehmer Neapels und Maylands haben unter sich eine Art Vertrag geschlossen, vermöge welches sie sich gegenseitig die für ihre Theater neucomponirten Opern ausliefern und aufführen; demnach wird auch nächstens Winters *Mahomet* in Neapel gegeben werden. Das Schlimmste bey der Sache ist, dass zwischen beyden grossen Theatern benannter Städte Eifersucht herrscht, und dass sich jedes den ersten Rang unter den europäischen Theatern zuschreibt; daher auch schwerlich eine Oper, die in Mayland gefällt, in Neapel viel Glück macht, und so umgekehrt.

Bologna. Mad. Catalani gab hier im Jun. bey ihrer Durchreise eine musikal. Akademie, und mit vielem Beyfall. Crescentini befand sich gerade in Bologna, und sang mit ihr in einem Privathause das zingarelli'sche Duett: *Dunque amato mio ben* etc. aus *Romeo e Giulietta.* Die Künstlerin wurde von der *società filarmonica* dieser Stadt zum Mitgliede erwählt.

Turin. Bey ihrer Durchreise nach Paris, wo sie nun eingetroffen, gab dieselbe Künstlerin im Jul. zwey Concerte, und auch mit vielem Beyfall. Will man die Aufnahme derselben in Italien, jetzt, da sie es verlassen, zusammenfassen: so wird sich dies Resultat ergeben: Sie hat allerdings gefallen, in gewissen, ihr günstigen Eigenthümlichkeiten sehr gefallen: doch *der* Ruhm und *die* Auszeichnung, die ihr in andern Ländern zu Theil geworden, hat sie hier nicht erreicht: dagegen eben hier, in ihrem eigenen Vaterlande, die meisten Gegner gefunden, so dass noch jetzt in öffentlichen italien. Blättern Ausfälle auf sie gemacht werden. So hiess es erst kürzlich in der neapolitaner Zeitung, als man eine andere Sängerin lobte: Die musikal. Accente erhalten ihren Zauber nicht von der kalten Bewegung der Kehle und der Lippen, sondern von dem Ausdrucke, den ihnen die Seele des Sängers giebt. Dies ist handgreiflich auf die C. gemünzt, die bekanntlich die Eigenheit hat, beym Singen häufig die Lippen zu bewegen. Ein anderer Neapolitaner äusserte sich über diese Sängerin also: „*La prima volta eccita meraviglia, la seconda volta non par più quella, la terza volta diventa seccante.* (Das erste Mal erregt sie Bewunderung, das zweyte Mal scheint sie nicht mehr Dieselbe zu seyn, das dritte Mal wird sie langweilig.) Ich habe Mad. C. viermal gehört, und kann dem Hrn. Neapolitaner nicht gerade Unrecht geben: denn zum vierten Male verlor ich, mit sehr vielen andern Zuhörern, die Geduld, sie anzuhören. Vielleicht wirkt sie aber in der Oper anders.

Stagione teatrale dell' estate. (Sommeropern.) Obschon diese *Stagione teatrale* in Italien gar kein Interesse erregt, so kann ich Ihnen doch dieses Jahr etwas aus derselben mittheilen, was besonders deutschen Lesern willkommen seyn muss. Des Hrn. Meyer-Beer, aus Berlin, neue Oper wurde wirklich vor vierzehn Tagen im teatro nuovo zu Padova, wie ich das bereits in meinem vorigen Briefe erwähnte, zum ersten Male, und zwar mit dem glänzendsten Erfolge gegeben. Privatnachrichten aus Venedig, die mir zugekommen, loben diese neue Composition eben so sehr, wie die öffentlichen venetianischen Zeitungen; und der hiesige *Corriere delle dame* vom 2ten August enthält darüber folgenden Artikel, wörtlich:

„*Padova.* Sonnabend den 19ten Jul. wurde auf diesem Theater die so sehnlich gewünschte Oper, *Romilda e Costanza*, von Hrn. Meyer-Beer gegeben. Neuheit der Gedanken, genaue Ausführung, reizende Melodien, Tiefe der Kunst und Wissenschaft, eine brillante und imponirende Instrumentation, mit gefälligem, ganz italienischem Gesange untermischt, die man von der Ouverture bis zur letzten Note findet, verschaften dem Compositeur ganz ausserordentlichen und allgemeinen Beyfall. Sowol er, als die Sänger, wurden mehrmals mit dem grössten Enthusiasmus auf die Scene gerufen. Die Sig. Lipparini, die Hrn. Campitelli, Bianchi, der brave Bassi, und ganz besonders die vortreffliche und nicht genug zu lobende Pisaroni, bedeckten sich mit Ruhm. Padova kann sich rühmen, die erste Stadt gewesen zu seyn, die dem hohen, schöpferischen Genius des Hrn. M. B. Beyfall gab, welcher Künstler aus blosser Liebe zur Kunst und zum Ruhme mit so grossem Erfolge sich auf die Bahn eines Mozart, Haydn, Cimarosa und Paisiello schwang. Wir hoffen, dass er bald Italien mit einem andern köstlichen Werke beschenken wird, damit die Gerechtigkeit, die Wahrheit und Unparteylichkeit ihm aufs neue jene Lobeserhebungen, mit denen er sich so auffallend den Weg öffnete, zu Theil werden lasse." Wie man auch italien. Enthusiasmus in deutsche Besonnenheit übersetze; es bleibt doch genug daran, um von Hrn. M. B. Vortreffliches und sehr Erfreuliches zu erwarten.

Digitized by Google

Venedig. Im teatro St. Luca gab man während dieser Stagione mehre ältere Opern, darunter die *Clotilde* von Coccia, worin eine gewisse Dilettantin, Bernardi, auftrat, Muth und viele Action zeigte, mit ihrer Stimme und ihrem Gesange aber nicht recht gefallen wollte.

Triest. In einer zum Vortheil der Armen gegebenen musikal. Akademie wurde, neben andern Stücken, auch eine Symphonie auf zehn — sage, 10 Pianoforte von einer gleichen Anzahl Herren und Damen gespielt.

Mayland. Hier gab man während des Jul. im teatro alla Scala Schauspiele. Der wunderbare Flötist, Hr. Vogel, (eigentlich Graf Poligny, wie ihn Gerber nennt, und wie er selbst, bey meiner Frage, mich versicherte,) hat sich im teatro Carcano, im k. k. Conservatorium, und in einem Privattheater hören lassen. Da die Ideenassociation der Mayländer bey einem sehr grossen Concertspieler sogleich den Namen Paganini erweckt: so nannte man Hrn. Vogel den Paganini auf der Flöte; was ihm zum grössten Lobe gereicht. Uebrigens wurde hier blos sein wunderbares Spiel, nämlich die sehr schwierigen Passagen, das Nachahmen mehrer Instrumente, das *a due* spielen, das Hervorbringen verschiedener Echos etc. ungemein stark applaudirt; man tadelte aber im Allgemeinen die Auswahl seiner Musik, die ohne allen Geschmack ist. Hr. V. hatte in seinen beyden ersten Akademien wenige Zuhörer, und hätte ihm nicht in der zweyten ein hiesiger passionirter Flötenspieler 107 Billete verschaft, so wäre der Saal leer gewesen. Im Privattheater producirte sich Hr. V. auch als Bauchredner u. dgl., ahmte zuletzt auf der Flöte die Stimme des Schweines nach etc. Er erhielt in allem — verdienten und starken Beyfall. Er ist zu Aufang dieses Monats über Genua nach Paris abgereist. —

Da ich Ihnen auch Einiges aus Spanien und — Algier melden kann: so schalte ich dies hier ein.

Barcellona. Die aus Italien nach Spanien abgegangene Gesellschaft, bestehend aus den ersten Sängerinnen, Bassi (der Mayländerin) und Cantarelli, und den Hrn. Vaccani, Torri, Bordogni u. a. m. hat unlängst in Barcellona Rossini's *Tancredi* und die *Contessa di colle erboso* von Generali (welcher Meister bereits daselbst angekommen ist) mit vielem Beyfalle gegeben.

Algier. Verwichenen Jun. erschien hier, in Mayland, eine lesenswerthe Schrift in 3 Bänden: *Avventure e osservazioni di Filippo Pananti sopra le coste di Barberie.* Der zweyte Band enthält unter der Aufschrift: *La musica moresca*, folgenden Artikel, wovon ich Ihnen um so mehr das Wesentlichste mittheile, da er einigen Aufschluss über den gegenwärtigen Zustand der Musik in Algier enthält, wo der rühmlichst bekannte Verfasser als Sklave gefangen war, und sich nach seiner Loslassung längere Zeit aufhielt.

Der arabische Gesetzgeber (heisst es in besagtem Artikel) verbot alle Spiele und Tänze, wie auch die Musik: dennoch lieben die Muselmänner ausserordentlich die Instrumentalmusik. Alle Grosse und Wohlhabende haben Musik in ihren Häusern, und es giebt viele, die Landpartien machen, sich auf grüne Hügel niedersetzen, in einer gewissen Entfernung sich Instrumentalstücke vorspielen lassen, und dabey eine Freude bezeigen, die an Wollust grenzt. — Die Musik ist schlechterdings in den Moscheen verboten. — Die Mauren lieben Instrumentalmusik mehr als Gesang; unterhalten sich selbst auch mit dem Spiel auf irgend einem Instrumente, aber blos in ihren Zimmern; denn öffentlich schämen sie sich, dies zu thun. — Ihre Instrumente sind: Das Arabebbah — eine Blase mit einer Saite, (una vesica dominata da una corda;) das Webeb — eine Violine mit zwey Saiten, welche mit einem Bogen, wie unser Violoncell, gespielt wird; das Gasaph, eine Art Sackpfeife, (Zampogna,) die mit dem flauto piccolo Aehnlichkeit hat; das Taun, welches das tympanum der Alten ist. Hier und da findet man auch eine schlechte Geige, die wie unser Violoncell oder Contrabass gespielt wird. Ohne Kenntnis der Noten, producirt man alles aus dem Kopfe: doch haben die Barbaresken einige Methode und geben den Takt sehr gut an. Ein Lehrer der Musik wird übrigens zehnmal mehr, als einer ihrer Gelehrten bezahlt. — Fast alle Gesänge sind erotischen Inhalts. Die historischen Lieder haben eine Art von Vorspiel; jede Stanze fängt mit einer kleinen Arie auf dem Arabebbah an, darauf folgt die Erzählung, während man das Gasaph spielt, und bey all ihrer Monotonie ist diese Musik doch nicht unangenehm zu hören. Sie hat etwas Aehnliches mit der charakteristischen Musik der Schotten. „Die Mauren geben den einfachen, leichten, angenehmen Gesängen

Digitized by Google

den Vorzug, und glauben, dass der Bravourgesang nicht in der Seele gefühlt werde."

(Der Beschluss folgt.)

Leipzig. Am 26sten August gab die hiesige, neuerrichtete, uns nun eigen bleibende Schauspiel- und Operngesellschaft ihre erste Vorstellung, und weihete damit zugleich das erweiterte, gänzlich umgestaltete und sehr verschönte Schauspielhaus ein. Man hatte dazu Schillers *Braut von Messina* gewählt. Es ist hier der Ort nicht, über die höchst würdige, vornämlich in Anordnung und Haltung des Ganzen wahrhaft vortreffliche Ausführung dieses Werks zu sprechen; sondern nur zu erwähnen, dass der Musikdirector der Gesellschaft, Hr. Friedr. Schneider, die Ouvertüre, Zwischenacte, und Trauergesänge neu, eben so charakteristisch, als effectvoll geschrieben hatte. (Wir hoffen auf Gelegenheit, zu anderer Zeit ausführlicher über diese herrliche Arbeit zu sprechen.) Nachdem man am 27sten diese Vorstellung wiederholt, am 29sten Ifflands *Jäger* gegeben hatte, führte man am 30sten, als erste Oper, Winters *unterbrochenes Opferfest*, und gleichfalls in einer Vollendung, sowol was Anordnung und Schmuck, als was Gesang und Orchester durchgehends, das Spiel grösstentheils betrifft, wie wir diese Oper hier noch niemals gesehen und gehört hatten. (Frau von Biedenfeld, die wir früher als Dem. Bonasegla, und dann als Mad. Schüler kennen gelernt, gab die Elvira, als Gast.) Das Publicum, in grosser Anzahl versammlet, und voll lebendiger Theilnahme, bezeigte nicht nur allen diesen Vorstellungen einmüthigen, reich verdienten Beyfall, sondern auch für glückliche Vollendung des vielumfassenden, schwierigen Unternehmens herzlichen Dank.

Wir erwähnen dies alles nur im Allgemeinen, weil es wahrscheinlich an Nachrichten, die auch über das Einzelne sich verbreiten, in andern Blättern nicht fehlen wird, und die unsrigen die Geschichte der Tonkunst (wie weit das zu erreichen) von allen für Musik bedeutenden Orten, aber eben darum nur zusammengefasst, enthalten sollen. Aus denselben Ursachen werden wir auch in Zukunft über die Leistungen der hiesigen Operngesellschaft nur von Zeit zu Zeit allgemeine Uebersichten liefern, und höchstens bey Werken verweilen, die zugleich sehr bedeutend und nicht schon von andern Theatern bekannt sind. Diesmal halten wir uns jedoch verbunden, wenigstens noch Folgendes zu erwähnen.

Das Schauspielhaus selbst, wie es ehemals war, zeichnete sich, wenn auch übrigens nicht, doch dadurch aus, dass es für die Wirkung des Gesanges überaus vortheilhaft gebauet war. Für die Wirkung des Orchesters, und besonders der Bässe, war es dies weit weniger. Nach dem uns bisher möglich gewesenen Erfahrungen, ist in dem erneueten Hause jener Vorzug vollkommen gerettet, und auch diesem Mangel gänzlich abgeholfen.

Bey der Auswahl, Annahme und Anordnung der Mitglieder der Oper (und des Schauspiels auch) ist man von folgenden Ansichten ausgegangen. Etwas in jeder Hinsicht Vortreffliches, wäre es auch überhaupt, und jetzt, zu erreichen — was doch kaum ein Unterrichteter behaupten wird — würde wenigstens ungeheure Mittel und die allergünstigsten Verhältnisse voraussetzen. Wo man sich nun beyder nicht rühmen darf, wie wir uns deren wirklich nicht rühmen dürfen: da bleibt, will man über das Mittelmässige hinaus, schwerlich etwas Besseres zu thun, als: man setzt das Möglichste daran, die Hauptpersonen und Hauptsachen trefflich zu erlangen, und begnügt sich in Nebenpersonen und Nebensachen mit dem Nöthigen und Zulänglichen, verwendet aber dies aufs Beste, und trauet nun zu — dem untergeordneten Personale, besonders, wenn es, wie bey uns, fast aus lauter jungen, regsamen Mitgliedern besteht, es werde durch ausgezeichnete Talente und höhere Ausbildung der Hauptpersonen gereizt, geleitet, und so allmählig gleichfalls herangebracht werden; dem Publicum aber, es werde, im Wesentlichsten mehr befriedigt, als es eigentlich verlangen konnte, für das Uebrige Mässigung und Billigkeit, ja, würde das nöthig, Nachsicht und Geduld beweisen. — So ist man denn hier verfahren; und schon jene ersten Vorstellungen haben bewiesen, man habe sich weder in der Ausführung jener Gedanken, noch in dem zweyfachen Zutrauen getäuscht.

Ueber die Auswahl und Anordnung der aufzuführenden Stücke, in der Oper, wie im Schauspiel, hat man folgenden Grundsatz angenommen: Es soll nach und nach *alles* wahrhaft Gute, welcher Nation es eigen, aus welcher Gattung und Zeit es sey, unverstümmelt, und jedes Werk möglichst in *seiner* Weise zur Darstellung kommen, damit so, auch das Verschiedenartigste sich selbst an dem

Digitized by Google

Publicum, das Publicum sich an ihm, der Schauspieler u. Sänger sich an beydem versuchen möge. Und wäre dieser Grundsatz nicht überall der beste — der er doch, eben in Deutschland, allerdings zu seyn scheint: so würde er es wenigstens an einem Orte, wie Leipzig, seyn, wo auf einen vergleichungsweise so engen Raum, auch in Hinsicht auf Theater so von einander abweichende Ansichten, Neigungen, Bedürfnisse und Forderungen zusammengedrängt sind, wie diese z. B. durch viele jugendlich frische Empfänglichkeit bey noch ungesichertem Geschmack, ernste wissenschaftliche Prüfung und Beurtheilung bey Unerfahrenheit im wirklich Ausführbaren, nicht seltene unmittelbare Bekanntschaft mit dem Vorzüglichsten, was andere Orte und Völker in dieser Hinsicht besitzen, bey nicht immer genauer Unterscheidung des Wesentlichen vom Zufälligen, ausgezeichnete Bildung für das Conventionelle, Gesellschaftliche, sinnlich Wohlgefällige, bey nicht immer ähnlicher für das Poetische, Naturwahre, Kunstschöne, u. dgl. m. — sie, diese von einander abweichenden Ansichten, Neigungen, Bedürfnisse und Forderungen, erzeugen, und erzeugen müssen. — —

Es folge nun das Verzeichnis der Mitglieder der Oper, in welchem wir aber, wie billig, diejenigen Personen übergehen, welche eigentlich nur im Schauspiel auftreten, doch, nicht ganz ohne Fähigkeiten und Uebung für den Gesang, auch in der Oper, wenn es nöthig wird, aushelfen.

Musikdirector: Hr. Friedr. Schneider; *Sängerinnen*: Mad. Neumann-Sessi, Mad. Werner, Dem. Böhler, die jüng., Dem. Giel, Dem. Mollard; *Sänger;* Tenoristen: Hr. Klengel, Hr. Weidner, Hr. Wurm, Hr. Schwarz; Bassisten: Hr. Wehrstädt, Hr. Siebert, Hr. Fischer, Hr. Geiling, der jüngere. *Choristinnen* und *Choristen*, zwölf.

Hierbey finden wir zunächst Folgendes anzumerken. Einige sehr geschickte Künstler haben ihr Wort nicht gehalten und sind nicht gekommen: findet man, sie noch weiter, als bisher geschehen, zu ersetzen wirklich nöthig: so wird man dies zu thun nicht unterlassen. — Die vorzüglichsten, selbst die ersten Mitglieder werden zuweilen auch in kleinern Rollen auftreten, dagegen junge, noch wenig geübte, aber von der Natur begabte, bildsame und fleissige Mitglieder veranlasst werden, sich zuweilen in bedeutenden zu versuchen. — Die zwölf, als Grundlage des Chors salarirten Personen sind musikalisch, und auch sonst, nicht wenig ausgebildet, aber nicht Sänger oder Schauspieler von Profession, sondern vornämlich durch Liebe zur Sache und heitern Fleis zu ihrem Geschäft verbunden; ein Vorzug für die Opernvorstellungen, den jeder, der den jetzigen Stand der Theatermusik und die Beschaffenheit der meisten ihrer bedeutendsten Producte kennet, mit uns hoch anschlagen wird. — Dass übrigens die Mitglieder des Schauspiels, ist es nöthig und räthlich, in Nebenrollen der Oper, so wie die, der Oper, in Nebenrollen des Schauspiels, aushelfen, ist theils schon erwähnt, theils verstehet es sich von selbst, da es zu den Erfordernissen und Vortheilen einer jeden, gut organisirten, gut geleiteten, zugleich aber wohlgesinneten, einträchtigen, und am Gelingen des Ganzen theilnehmenden Gesellschaft gehört. —

Und so sehen wir denn in dem so über Erwarten gelungenen Unternehmen — alle vortheilhaften Nebenzwecke unerwähnt — eine neue, sehr bedeutende Bereicherung und Zierde unsrer Stadt, eine erwünschte, gewiss wirksame Gelegenheit zu mannigfacher Bildung, und würdigem, schönem Genuss, aber auch ein höchst achtbares Mittel zu näherer, schönbürgerlicher Verbindung überhaupt, und der angesehenern, einflussreichern Familien — sowol unter einander, als auch mit den zahlreichen jungen Männern, welche Universität und Handlung hier versammlet, insbesondere; ein um so achtbareres Mittel hierzu, da es auf gemeinsamer und gänzlich freyer Theilnahme an Unterhaltungen beruht, die, schon ihrer Natur nach, über das Kleinliche alltäglicher Lebensverhältnisse erheben, und, von einer Seite zu wohlwollender Humanität, von der andern, zu guter Sitte und Achtung bestehender löblicher Ordnung geneigt machen, oder, wo diese Geneigtheit schon vorhanden, dabey erhalten helfen. Mögen wir in diesen Ansichten, die keineswegs überspannt und träumerisch, sondern blos von der Sache, wie sie ist, und dem guten Willen, wie er sich gezeigt, hergenommen sind — mögen wir darin nie gestört, sondern immer mehr befestiget werden! —

d. Redact.

M i s c e l l e n.

Wir machen das hiesige und auswärtige, Musik liebende Publicum vorläufig auf eine neue Erscheinung im Gebiete dieser Kunst aufmerksam.

Digitized by Google

Hr. Johann David Buschmann, aus Friedrichsrode bey Gotha, gedenkt nämlich in kommender Michael-Messe, sein von ihm erfundenes Instrument, worüber er zwölf volle Jahre mit bedeutendem Kostenaufwande und unermüdetem Fleisse gearbeitet, und dem der Kunst achtende und schützende Herzog von Gotha den vollkommen entsprechenden Namen: *Terpodion* (Labesang,) beygelegt — hier, in einem noch zu bestimmenden Locale, öffentlich hören zu lassen. Es gehört im Allgemeinen unter dieselbe Klasse, worunter Chladni's Klavicylinder, und ähnliche Instrumente gehören. Aber, was irgend der Kunstfleis aller Nationen an Instrumenten dieser Art vereinzelt, Gelungenes und Schönes hervorgebracht, das findet sich hier auf eine bewundernswürdige Weise vereinigt. Reinheit, Gleichheit, Deutlichkeit, Kraft, Fülle und Zartheit des Tons sprechen mit unwiderstehlicher Gewalt zum Herzen. Hierbey ist auch noch als ein grosser Vorzug vor allen ähnlichen Erfindungen zu bemerken, dass die geschwindesten Passagen bestimmt und deutlich hervorgebracht werden können. Man glaubt eine auf das genaueste eingeübte Harmonie mehrer Blasinstrumente, als Flöte, Klarinette, Fagott, Horn etc. zu hören, und was die Bewunderung noch höher steigert, das ist die Einfachheit des Mechanismus, indem diese Himmelsklänge nur durch die Friction einer *hölzernen Walze* an *hölzerne Stäbe*, vermittelst eines Schwungrads, das der willkürliche Druck des Spielenden ohne alle Anstrengung und alles Geräusch in Bewegung setzt, erzeugt werden. Die Stimmung erleidet keine Veränderung, der Ton selbst aber alle nur mögliche Gradationen, vom kaum hörbaren Piano durch ein gleichmässig fortschreitendes Anwachsen bis zum stärksten Forte, und so umgekehrt. Was überdies der weitern Verbreitung dieses Instruments ganz vorzüglich günstig zu seyn scheint, ist die geringe Schwierigkeit in Hinsicht der Behandlung; denn jeder Fortepianospieler kann es ohne grosse Mühe und namhaften Zeitaufwand spielen lernen. Auch die äussere Form ist angenehm und bequem. Es gleicht einem tafelförmigen Fortepiano von 5½ Octaven Umfang, ohne Resonanzboden; nur dass der Kasten etwas tiefer ist.— Möchte diese kleine Anzeige, die, nach mehrmaligem Hören und Sehen dieser neuen Kunsterscheinung, blos aus Ueberzeugung, und reinem, freyem Willen von uns gegeben wird, dem fleissigen Künstler hier und überall, wohin er auf seiner vorhabenden Kunstreise kommt, günstig werden!

Leipzig, den 20sten August 1817.

Musikdirector Fr. Schneider.
Musikdirector Chr. Schulz.

Kurze Anzeige.

Les Mystères d'Isis, Opera de W. A. Mozart, arrangé en XVII Duos pour deux Violoncelles, par C. Eder. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 4 Fr. 50 C.)

Mozarts *Zauberflöte* für zwey Violoncelle — Rubens' *jüngstes Gericht* als Kalenderkupfer, Göthe's *Götz von Berlichingen* für Privattheater — das klingt wunderlich genug! Es ist aber nicht so schlimm gemeynt; Hr. E. nimmt nur die kürzern, leichtern und gefälligern Stücke der Oper, lässt, ganz oder zum Theil, ihre Hauptmelodie mit einfacher Begleitung spielen, und variirt manche ein- oder ein paarmal. Und da nun viele Dilettanten, was sie im Ganzen und Grossen kennen gelernt, gern in Stücken und im Kleinen wiederholen mögen, wo denn, bey Vielen vielleicht bewusstlos, die Erinnerung an jenes mit hineinspielt und wol das eigentliche Vergnügen daran ausmacht; da ferner das Werkchen mit Kenntnis des Instruments, auch alles so leicht behandelt ist, wie es sich für solche Dilettanten schickt: so lässt sich dagegen kaum etwas einwenden, und es gehet Einem mit diesen Sätzchen, wie mit vielen weit wichtigern Dingen im Leben: erst lacht man darüber, dann siehet man sie näher an, und spricht: die Sache ist doch bey alle dem so übel nicht! —

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten September. **N°. 37.** 1817.

Versuch, das Zeitmass für den Redevortrag vermittelst einer Bezeichnung anzuwenden.

(Beschluss aus der 36sten No.)

Folgerungen für Musiktexte.

Aus diesem Wenigen ergiebt sich schon zum Theil, warum ein Gedicht, welches in Musik gesetzt werden soll, kein freyes, vollendetes, selbstständiges Kunstwerk seyn kann.

Der Geist der Dichtung schliesst in seiner freyern, innern Gestaltung die nothwendige Form der Musik aus; die in sich gebundene, auf ewigen Gesetzen ruhende Ordnung der musikalischen Form, wie ihr von dieser Form unzertrennlicher Geist, dulden in sich keine dichterische Willkür.

Jedes Reich der Natur, wie der Kunst, gestaltet sich auf verschiedene, zum Theil unvereinbare Weise. Dichtungen, die in Musik gesetzt werden sollen, müssen ihren Selbstzweck der musikalischen Selbstständigkeit opfern, und die in ihnen vorkommenden Grade der Gewichtschwere so folgen lassen, dass sie der musikalischen, unabänderlichen Ordnung der Schwere, nicht zu sehr entgegenwirken; welches z. B. der Fall ist, wenn die vierte Sylbe vom Ende einer Zeile den ersten Grad der Gewichtschwere, und drey leichte Sylben nach sich hat, wo alsdann im musikalischen Rhythmus die drey nachfolgenden Sylben, da die Schwere den ersten Takttheil für sich fordert, gar nicht als Schluss oder Halbschluss anzubringen sind. Eben so wenig leidet der Schluss, wenn er kräftig und bestimmt seyn soll, eine weibliche Endung. (Aus dieser musikalischen Ursache ist selbst im obigen Gedichte die eigentlich weibliche Endung der beyden letzten Zeilen in eine männliche verwandelt, weil es doch grammatisch: „*zum Freunde*“ und: „*zum Feinde*“ heissen sollte. Wer aber fühlte nicht, wie sehr hier diese Richtigkeit dem rhythmischen, metrischen Schwunge Abbruch thun würde?) Alle viersylbigen Wörter müssen daher in sanften und feurigen, wie überhaupt in ernsten Gesängen ganz gemieden werden; dahingegen in muntern, plapperhaften, sie oft zu wünschen sind.

Selbst dreysylbige Wörter dürfen nur mit Vorsicht; und zum Schlusse diejenigen, mit ſolgendem Schwergewichtmasse: □ ⌐ I, *treulose;* ⌐ □ I, *überall;* ı ⌐ □ *Verkaufswuth* gar nicht; ja selbst die: △ ı ∧ *Uebermuth;* □ ı ⌐ *unverzagt*, kaum gebraucht werden.

Jede Zeile darf nicht mehr, denn zwey Grade der Gewichtschwere, und diese nicht zu nahe beysammen haben.

Ferner sollen so viel als möglich zwey zusammen gehörende, oder auch zwey Wechselzeilen, gleiche Grade der Gewichtschwere haben, weil in der Musik häufig Ein Rhythmus, oder Eine Melodie, eine zweyte gleiche oder ähnliche als Gegensatz oder Antwort fordert.

Auch sind noch die Gewichtschwerarten auf die Schwerarten zu berechnen, welche man sich nicht als neben einander gleichlaufend (parallel); sondern als von einander abstrebend, zu denken hat.

Der grössern Gewichtschwerart entspricht nämlich ein längeres Versmass mehr, als ein kürzeres, welches letztere mehr leichtern und gefälligern Vorträgen sich anschmiegt. Hingegen für Musik berechnet, müssen diese Forderungen gerade vertauscht werden: die leichte Schwerart, und vorzüglich die auf Geschwätzigkeit berechnete, kann viele Wortsylben anwenden, also auch längere Versmasse gestatten; die Eintel- und Zweytelschwerart hingegen, (soll kein einförmiger Choralgesang daraus werden,) fordert die kürzesten,

Digitized by Google

und eigenthümlich nur ein-, zwey-, drey-, vier-, und höchstens fünfsylbige Versmasse.

(Hier zwar noch nicht erwiesen, muss ferner auch jede Zeile, ihrem Inhalte nach, so abgeschlossen seyn, dass sie für sich allein bestehend verstanden werden kann, und nicht die unmittelbare Folge der folgenden verlangt. — Auch soll jede Zeile einen oder mehre Einschnitte haben, damit der Componist nicht gebunden sey, eine Zeile unerlässlich in Einen Satz zu bringen.)

Dass die Bekanntschaft mit diesen Graden der Schwere jedem Uebersetzer von Opern und andern Gesängen unentbehrlich ist, versteht sich von selbst; dass aber auch vermöge dieser, und ihrer Bezeichnung, selbst ein Unmusikalischer wird musikalisch richtig übersetzen können, möchte wol keiner bezweifeln wollen, der den Unterschied gefasst hat, dass eine blos metrisch richtige Uebersetzung noch nicht den Forderungen des Schwermasses entspricht; wol aber muss die Uebersetzung, die Metrum und Gewichtschwere ihres Originals beachtet, in musikalischer Hinsicht treu, sie kann sogar, wenn ein Tonkenner die Widersprüche aufdeckt, welche vielleicht bey Unbezwingbarkeit des Textes durch die Composition entstehen mussten, richtiger werden.

Doch entscheidet hierüber nicht das Schwermass allein, sondern auch noch melodisches und harmonisches Gewicht, wie man denn auch hieran, wie an allem Grammatischen, nicht zu ängstlich kleben darf. Regel und Ordnung gelten; doch wo ausser Regel und Ordnung wahrhaft Schönes und Wahres hervorgeht, mögen sie ihre Ehrfurcht bezeigen: der Geist steht höher, denn der Leib.

Vorschlag, wie es mit der Taktzeitmessung am zweckmässigsten gehalten werden könnte, als Nachtrag.

Um sich von der Zweckmässigkeit einer Anwendung zu überzeugen, giebt es kein besseres Mittel, als das auf Anwendung Berechnete wirklich erst anzuwenden; dann wird die Sache nach Verdienst, entweder sich durch sich selbst erhalten, oder untergehn.

Die Bezeichnungsarten für alle diese Messungsmethoden sind so wenig Raum einnehmend, dass sie sämmtlich neben einander über einem Tonstücke Platz einnehmen können. Jeder Tonkünstler strebe darnach, alle einzuführen; Zeit und Erfahrung werden das Uebrige entscheiden, und einen richtigern Ausschlag geben, als alles jetzige Reden dafür oder dagegen. Da aber hiermit nicht gemeynt ist, als ob das Reden hierüber überflüssig sey, so möge noch Folgendes sich anreihen!

Als ich obige Abhandlung schrieb, wusste ich noch nicht, dass es bereits vorgeschlagen sey, ein Tonstück vermittelst einer Uhr zu messen. Die Auffindung schien mir in mehr als einer Hinsicht wichtig, und ich sparte mir eine Beleuchtung derselben zu wichtigern Betrachtungen auf. Nun aber diese Methode schon zum Theil anerkannt ist, möge nur vorläufig einiges Wenige noch für sie zeugen.

Das Verfahren, ein Tonstück nach der Dauer vermittelst der Uhr zu messen und zu berechnen, ist nicht allein wichtig fürs Taktzeitmass; sondern noch vielmehr für die Formung und Ausbildung eines Tonstückes selbst. Wie der Bildner seine Gestalten, und deren einzelne Glieder im Raume, nach Länge, Umfang und Grösse, sowol das Einzelne in Beziehung aufs Ganze, als auch das Ganze in Beziehung auf ein Ideal zu ermessen, und nicht blos darauf zu sehen hat, dass der Kopf, an und für sich betrachtet, ein schön und bedeutsam vollendeter Kopf, sondern dass er solches auch im Ebenmasse mit dem übrigen Körper; dass ferner eine an sich vollendete Statue, es auch in Beziehung auf ihre Umgebung sey, damit eine solche für Gärten bestimmte, nicht die Grösse einer solchen habe, der man ihren Standpunkt in einem Saale oder Gemache oder über einem Schreibtische etc. anweiset: eben so hat der Tonkünstler seine Schöpfungen nach dem Umfange und der Dauer der Zeit zu messen, sowol das Einzelne (die einzeln Zeitmassumfänge) in Beziehung aufs Ganze, (so dass nicht blos ein Thema fehlerlos, oder auch schimmernd; sondern im Verhältnisse aufs Ganze auch seinem Inhalte gemäss sich in keine längere oder kürzere Zeitdauer ausspinne, als das Ebenmass des Ganzen vorschreibt,) als auch das Ganze in Beziehung auf sein Ideal, so dass es sich nicht ins zu Ausgedehnte und Unübersehbare, dann auch, dass es sich nicht ins zu Unentfaltete, ins Fragmentarische, gestalte.

Nicht allein die Gegenstände des Raumes haben eine ideale Begrenzung, von der sie sich nicht zu sehr entfernen dürfen; sondern auch die, der Zeit. Wie ein bewegter See nur so lange sich bewegen kann, als kräftig die Erschütterung oder die fortwirkend bewegende Ursache ist, im

Digitized by Google

Verhältnisse auf die Gegenwirkung des nach Ruhe hinstrebenden Wassers; eben so will jede Gemüthsbewegung nur so lange in Bewegung gefunden werden, als die Kraft der äussern und innern Einwirkungen, und die inwohnende, dagegen wirkende Schwere den Kampf der Bewegung unterhalten. Und so hat jede Art der Gemüthsbewegung ihre bestimmte Dauer; welche bildlich darzustellen, grösstentheils die Aufgabe der Tonkunst ist. Wird dagegen gefehlt, namentlich bey Tonkunstwerken der Bühne, so dass ein angedeuteter Gemüthszustand, entweder zu eng oder zu weit begrenzt wird: so muss eine, übrigens auch noch so kunstgerecht durchgeführte Musik ihre Wirkung verfehlen. Daher ist die Berücksichtigung der äussern Form eben so wichtig, als die, der innern; und nicht hinreichend ist es, ein Tonstück zu beurtheilen, was es im Allgemeinen ist, sondern wie es an seinem Platze, zum Ganzen sowol, als zu seinem besondern, selbstständigen Theilganzen (dies bedeute die Ausführung eines bestimmten Gemüthszustandes) im Verhältnisse steht. Um in diesem Fache der Seelenkunde überhaupt einmal Erfahrungen machen, und die gemachten benutzen zu können, ist es nothwendig, jedes Theilganze in der Tonkunst nach Zeitdauer zu bezeichnen; und Versuche werden jedem denkenden Beobachter zeigen, dass die Beachtung dieser äussern besondern Formung, der innern allgemeinern durchaus nicht nachgesetzt werden darf. Ueberdies wird auch dadurch jeder Streit beygelegt, den man zwar eigentlich nicht geführt hat, aber doch oft gern hätte führen mögen; dass nämlich bey einem Gesangwerke das Gedicht eben so vollendet, als die Musik seyn solle; welches zwar einzeln statt finden kann. Soll ein Gemüthszustand nicht blos genannt oder beschrieben, sondern dargestellt werden, so kann solches die Dichtkunst, wie die Tonkunst. Ohne hier zu berühren, auf wie verschiedenen Wegen beyde ihren Zweck erreichen, so sind doch darin beyde einander gleich, dass sie denselben Gegenstand seiner Grösse und Ausdehnung nach darzustellen haben können: erreicht nun der Dichter die ideale äussere Form der Dauer, so ergiebt sich von selbst, dass die Tonkunst, welche durch ihre harmonischen und rhythmischen Formen jedes Gedicht wenigstens achtmal verlängert, nicht mehr hinzutreten kann, ohne den darzustellenden Gemüthszustand im Einzeln, zwar wol richtig, aber im Ganzen so über die Grenze der Wahrheit hinauszudehnen, dass er nicht allein nicht anschaulicher, sondern ganz unkenntlich und unfassbar gemacht werden muss; soll hingegen ein Gemüthszustand im Gebiete der Tonkunst geschildert werden, so ist eben so unleugbar, dass wenige Worte, poetisch genommen, kaum Zusammenhang habend, hinreichen, der Tonkunst den Stoff zur Ausführung zu liefern, und ganz irrig ist die Meynung, als ob ein solches Gerippe aus Worten, ein Gedicht (ein Werk der Dichtkunst) wäre, oder seyn sollte, da es doch nichts anders ist, als ein Scenarium für ein Tonkunstwerk; und ein solches Scenarium gehört eben so gut schon dem Gebiete der Tonkunst an, als der Ton der Rede nicht mehr dem Gebiete der reinen Tonkunst: in beyden ist nur der Uebergang aus einem Gebiete ins andere, oder das Bindungsmittel beyder zu suchen, weil jedes in der Natur mit einem Vorhergehenden und Nachfolgenden, sowol der Zeit als dem Raume nach, zusammenhängt, und in dieser Verwandtschaft ein Vermittelndes hat, welches in zweyen Dingen seine Aehnlichkeit mit sich selbst beybehält.

Deshalb ist unleugbar wichtig, äussere Formmasse einzuführen, um überhaupt einmal allgemeiner zu der Ansicht zu gelangen, dass, so wie der Geist sich die äussern Formen setzt, diese hinwiederum auch als ein wohlgebildeter Leib, der geistigen Grundidee entsprechen müssen.

Fügt man nun, z. B. bey einer Oper, zu den Theilganzen (den einzelnen Tempos) die Zeitgrössen: so ersieht schon der Verfasser, wie lange sein Werk in der Ausführung währen könne. Ohne hier in weitere Gründe einzugehen, lehrt die Erfahrung, dass eine längere, als dreystündige Dauer den Zuhörer mehr oder weniger ermüden müsse.

Wie für das Ganze giebt es nun auch für jedes Einzelne einen Massstab, z. B. wie lange sich ein Adagio überhaupt, ohne zu ermüden, anhören lasse, wenn es von einer, zweyen, oder mehren Personen vorgetragen werde; wie kurz ein Allegro seyn müsse, wenn es nicht zuletzt als blinder Lärm erscheinen solle; ferner, wie lange ein Auftritt von einer, von zweyen, oder mehrern Personen währen dürfe; endlich, wie lange jeder darstellende Gemüthszustand ausgesponnen seyn müsse, damit er weder durch zu umständliche, noch durch zu unvollendete Ausführung unansprechend und unverständlich werde. Alles dieses ist bey Beurtheilung eines Kunstwerkes, welches vermittelst der äussern Sinne aufgefasst werden muss, sehr wichtig; denn innerlich

Digitized by Google

brüten kann der Geist tagelang über einen Gegenstand, welchen zu hören oder zu sehen er kaum fünf Minuten erträglich finden wird. — Hierin liegt das Schwierige für den Künstler, dass er nicht allein den unendlichen Geist der innern Natur, sondern auch das Wesen der endlichen, äussern Natur verstehen lerne; welches Wesen der äussern Natur jedoch, nicht die äussere Natur selbst, sondern deren ideale Form, deren unausgesprochener Gedanke, deren reiner Ton ohne Laut ist. — Gewöhnen sich daher Verfasser und Beurtheiler daran, ein Werk in seinen Theilganzen nach Zeitgrössen zu messen, so werden noch manche Erfahrungen, theils gemacht, theils die schon gemachten zur Belehrung Andrer aufbewahrt werden können; und der Nachwelt bleibt es vorbehalten, erst vollendete, jeder Forderung entsprechende Kunstgebilde des Gesanges aufzustellen.

So wichtig daher, nach dieser blos angedeuteten Ansicht, die Methode ist, ein Tonwerk nach der Uhr zu messen; eben so zuverlässig ist sie auch der sicherste Taktzeitmesser, indem sie jeden Director mit dem Masse des Verfassers aufs unzweifelhafteste bekannt macht, ohne ihn zum Sklaven zu beschränken.

Da es aber schwer seyn möchte, ohne mehrmalige Versuche die Schnelligkeit des Taktzeitmasses selbst zu treffen: so möchte wol die Art, ein Takttheil nach Zeitschlägen zu messen, (wie nun durch Mälzels Metronom,) das sicherste und bequemste Hülfsmittel seyn, und im Einzelnen das leisten, was die Messung nach der Uhr im Ganzen leistet. Beyde Methoden vereinigt, würden demnach wol das Möglichste erreichen: die eine, wegen ihrer unzweydeutigen Bestimmtheit, (die nach der Uhr); die andere, wegen ihrer Leichtigkeit und Dienstfertigkeit, weil man doch wol bey Aufführung sich der maschinenartigen Zeitmesser ohne Störung nicht wird bedienen können. Um jedoch einen Director durch Versuche zu Hause mit dem gedachten Zeitmasse eines Verfassers bekannt zu machen, sind auch diese als vortheilhaft zu empfehlen. Damit jedoch ein Director bey Aufführungen, das auf solche Weise angedeutete Taktzeitmass wiederfinden könne, wird er sich ebenfalls der Zeitschläge als Hülfsmittel vortheilhaft bedienen können. Hier schliesst diese Betrachtung mit dem begonnenen Vorschlage, alle Taktzeitmesser anzuwenden, und dem Erfolge der Anwendung das Uebrige anheim zu stellen.

Markwort.

Nachrichten.

Mayland. Beschluss aus der 36sten Num.

Fortsetzung der Kunstworte vom italien. Theater.

Aria. Dieses Worts bedienen sich die Italiener nicht nur in der Oper, sondern auch in den Balleten bey jenen musikal. Stücken, die blos die Mimik ausdrücken; man sagt daher z. B. *Il ballo presente ha alcune bellissime arie*, das gegenwärtige Ballet hat einige sehr schöne Arien, d. h. sehr schöne musikal. Stücke.

Balabile nennen sie hingegen den eigentlichen Tanz im Ballet und so das musikalische Tanzstück.

Compositore del ballo heisst nicht der Componist, sondern der Balletmeister.

Abbonamento, gli abbonati. Bekanntlich ist in Italien die einzige gesellschaftliche Unterhaltung das Theater. Die Reichen und die Müssiggänger vertauschen hier ihr monotones und langweiliges Leben mit einer andern Monotonie, und hören mit der grössten Geduld eine Oper einen ganzen Monat, oft auch zwey Monate tag-täglich an, geben sich einander Besuche in den Logen, gehen auf und ab, Arm in Arm, wie auf einem öffentlichen Spaziergang, und schwatzen recht laut; halten aber stille und reden kein Wörtchen, sobald das *pezzo che ferma* kommt, (S. musik. Zeit. vom vorigen Jahre, No. 52,) beklatschen täglich das Stück, den Sänger, den Tänzer zur nämlichen Stunde; viele, denen dieses ewige Einerley zu lästig ist, spielen Karten in den Logen, soupiren daselbst, und reden so laut dabey, wie in einer Schenke, lassen aber Karten und Speisen im Stich, sobald das *pezzo che ferma* zu hören ist; da steckt alles die Köpfe zur Loge hinaus, und ist dies Stück zu Ende, so geht das Spiel und die Mahlzeit aufs neue an. Diese Unterhaltung im Theater kostet die Italiener, da sie selbst Eigenthümer der Logen sind, *jährlich* ungefähr 120 Franken, oder fünf Louisd'or. So kostet z. B. der Abonnements-Preis in der *Stagione dell' autunno* auf dem ersten und schönsten Theater in Europa, auf dem Theater alla Scala in Mayland, 36 Franken; dafür hat man vier Monate, vom August bis Ende Novembers, täglich freyen Eintritt. Den Carneval zahlt man 50 Franken; dafür hat man aber auch die Bälle frey. Im Frühjahr ist der Preis 24 oder 30 Franken. Auf diese Art sehe ich täglich eine Oper und zwey Ballets, höre die besten Sänger, sehe die ersten

Tänzer, die schönsten Decorationen der Welt, unterhalte mich dabey italienisch vier bis fünf Stunden, und dies alles um 10 Kreutzer. Man ersieht hieraus, dass die grösste Unterhaltung in Italien, das Theater, am wohlfeilsten zu haben ist. Aber auch ohne abonnirt zu seyn, zahlt man hier im grossen Theater blos 30 italienische Soldi für den Eintritt. Auf kleinen Theatern ist dieser Preis noch weit geringer. Im Carneval ist er im Allgemeinen für die opera seria etwas höher angesetzt, weil diese grössere Auslagen erfordert. Die Abonnirten verlieren niemals eine Vorstellung, und wenn wegen Unpässlichkeit mehrer Sänger einen Tag keine Oper ist: so muss diese ihnen an einem Freytage (dem gewöhnlichen Ruhetag der Sänger) ersetzt werden.

Supplemento. Die ersten Sänger (auch die ersten Tänzer) haben gewöhnlich auf den grossen italien. Theatern ihre Substituten, die für sie blos in den *pezzi concertati* singen, im Allgemeinen sehr gemeine Sänger sind, und auf welche man gar nicht achtet. — —

Stagione teatrale dell' autunno. (Herbstopern.) Gestern Abend haben bereits auf unserm grossen Theater alla Scala die Herbstopern begonnen, und zwar mit der opera semiseria: *Le zingare dell' Asturia*, von Hrn. Karl Soliva neu componirt. Schon seit acht Tagen hiess es allgemein, diese Oper werde *fiasco* machen, und diejenigen, welche vergangenes Jahr frech genug waren, zu behaupten, Hr. S. hätte seinen Liebling, Mozart, übertroffen, wussten sich aus ihrer traurigen Lage nur dadurch herauszuziehen, dass sie sagten: in der gegenwärtigen Oper vermisste man allerdings den Gesang: allein in Betreff der Kunst dürfte man sie geradeswegs nach Wien schicken, um den Deutschen zu zeigen, dass auch ein heutiger Italiener so künstlich, wie sie, componiren könne. Diese neue Oper hat übrigens ganz und gar nicht gefallen. Ein Duett im ersten Act, worin sich unser vortrefflicher Galli so sehr auszeichnete, und ein paar gut gearbeitete Stellen vor und in der *Stretta* des ersten Finale ausgenommen, ist das Ganze ein höchst mattes Product. Die Anhänger Soliva's brachten es dahin, ihn nach dem ersten Act auf die Scene zu rufen: es wurde dabey aber auch gezischt; und der ganze zweyte Act war so ärmlich, dass man ihn sehr kalt aufnahm und zuletzt auspfiff. Es gehörte in der That eine übermenschliche Geduld dazu, bey der gestrigen, sehr schwülen Hitze, diese langweilige Oper ganz anzuhören. Ich glaubte wenigstens die oben ausposaunte Kunst darin wahrzunehmen: allein diese ist höchst sparsam hier und da zerstreut, und gute zwey Drittheile der Oper haben wahrhaft elende Bässe, welches von Hrn. S., der doch die Harmonie sehr gut versteht, um so mehr befremdet. Uebrigens freut es mich ungemein, und Ihre Leser mögen mir nachsehen, dass ich mir selbst das Compliment mache, so oft in Ihren Blättern ein guter Prophet gewesen zu seyn. So äusserte ich vergangenes Jahr in meinem Berichte über S.'s Oper, *La testa di bronzo:* ich fürchte, wir hören nichts Besseres mehr von diesem jungen Compositeur; und so ist es auch. Seine neue Oper hat vergangenen Carneval in Turin, wie ich aus zuverlässigen Nachrichten weiss, nicht gefallen, und so ist es nun auch mit der gegenwärtigen. So könnte ich andere Fälle anführen, wo ich in Ihren Blättern sogar zwey Jahre vorher prophezeiht habe. Dies alles sey jedoch nicht als Schadenfreude ausgelegt. Hr. S. studirt fleissig gute Musik, und ist schon darum schätzenswerth: in seiner ersten Oper, *la testa* etc. scheint er sich aber erschöpft zu haben. Dort hörten wir neben der grossen Menge Plagiate von Mozart, auch andere gute Stücke, und im Ganzen gute Bässe; ganz anders jetzt, obschon wir auch hier eine schöne Stelle aus Tamino's grossem Recitativ, und verschiedene Stellen aus *Don Juan* hören. Wie es aber Hrn. S. einfallen konnte, mit Variationen, nach Rossini's Art, zu enden, das begreift Niemand, da wir sie erst unlängst gehört haben. Wir wünschen übrigens diesem angehenden Compositeur Zuwachs an Phantasie, und mehr Gesang in seinen Opern; in diesen beyden Punkten steht er Rossini weit nach. Eins gefällt mir ganz und gar nicht in S.s Musik, besonders darum, weil er es so oft wiederholt; in gewissen Pianos lässt er gewisse kurze *Sforzati* von den Bässen und der Bassposaune hören, die — ists erlaubt, so zu sagen — fast klingen, wie, wenn man einen Hund, der ganz stille daliegt, zu reizen versucht, und dieser ein ganz kurzes Bellen ausstösst. — Solche Versuche, deutsche Musik, aber im Zufälligen, nicht Wesentlichen nachzuahmen, veranlassen nun schon so manchen Italiener zu den Ermahnungen: Seht, wie Haydn, Mozart, Gluck, bey all ihrer grossen Kunst, so schön für den Gesang zu schreiben wussten! welchen schönen Gesang Mayer, Weigl und Winter aufzuweisen haben! Und wir sagen: Ja! —

Digitized by Google

Ausser dieser Oper wurden auch gestern Abend zwey neue Ballete gegeben. Das erste grosse: *Psammi rè d'Egitto*, machte *furore*. Hier zeigte sich abermals das wahrhaft schöpferische Genie des berühmten Salvatore Viganò, der uns auch hierbey grösstentheils eine herrliche Musik hören liess. Solche prächtige und imponirende Schauspiele sieht man in Italien blos in Mayland; ja vielleicht sonst nirgends in Europa, denn das französische grosse Ballet ist anderer Art, und mit diesem eigentlich nicht zu vergleichen. Dass jenes das erste in Europa sey, behaupten alle hier anwesende Fremde, Deutsche, Engländer, auch Franzosen, und selbst die, mit ihrem Theater St. Carlo so sehr prahlenden Neapolitaner. So ein Ballet zu sehen, verdient allein eine Reise hieher. Sechs sehr schöne Variationen über das Thema: Eine Rose hold und rein etc. von dem leider allzufrüh verstorbenen Lipavsky kommen im 3ten Acte dieses Ballets vor, und sind von einem hiesigen Musikfreunde eigends hierzu für das ganze Orchester instrumentirt worden. Die Variationen, eigentlich für eine Bassstimme, werden von Violin, Violoncell und Fagott Solo ausgeführt; die Violinen haben die Oberstimme pizzicato, und die Hoboen dieselbe Begleitung in der Octav. Es macht das in dem grossen Theater eine frappante Wirkung. Die Decorationen waren, wie gewöhnlich, einzig schön. —Das zweyte, kleine Ballet von Hrn. Garzia ist lustigen Inhalts und hat ziemlich gefallen.

Vermischte Nachrichten.

So eben ist der Compositeur, Ritter Caraffa aus Neapel, hier angekommen, welcher, statt des Hrn. Gyrowetz, die 3te Oper dieser *Stagione* für unser grosses Theater componirt. Wie er mich versichert, kann man in Neapel jetzt Winters *Mahomet* schwerlich aufführen, weil es an einem guten Subject für die Rolle des Zopiro fehlt. — Wie sehr die Familie Mozarts gegenwärtig zerstreut ist, mag Folgendes beweisen. Der älteste Sohn des grossen Meisters, Karl Mozart, ist hier in Mayland k. k. Beamter, und dabey ein trefflicher Klavierspieler; der jüngste, Wolfgang, Concertspieler und Componist, befindet sich in Polen, und sollte hieher kommen; die Wittwe Mozart ist in Kopenhagen mit dem Hrn. Staatsrath Niessen, ehemaligem dänischem Geschäftsträger in Wien, vermählt. Von ihren drey Schwestern befindet sich Mad. Mayer (ehemals Hoffer) in Wien; Mad. Haibel (Gattin des Compositeurs des *Tyroler Wastel*) an der türkischen Grenze, und Mad. Lang, wenn ich nicht irre, in der Schweiz. Die Schwester Mozarts soll noch in Salzburg leben.— In Betreff des mälzelschen Taktmessers scheint man gewisse Rücksichten ganz ausser Acht gelassen zu haben. Das Zeitmass in der Musik ist bey den verschiedenen Nationen keineswegs dasselbe. So haben z. B. die Italiener grösstentheils ihr eigenes Tempo in den haydnschen und mozartischen Symphonien; sie nehmen z. B. das Adagio in Mozarts Symphonie aus Es dur, und das haydnsche Andante mit dem Paukenschlag, weit geschwinder, als die Deutschen; sonst machen diese Stücke bey ihnen keinen Effect. Viele feurige Allegros und Prestos solcher Symphonien werden in Italien mit minderm Feuer gespielt. Man richtet sich überhaupt hier zu Land sehr *nach der Beschaffenheit der Melodie*; und hat das Thema eines Adagio oder Andante etwas Tändelndes: so nimmt es der Italiener stets geschwinder. Wären Haydn und Mozart zugegen, so würde er es, aus Achtung für diese Männer, in ihrem vorgeschriebenen Tempo nehmen: allein dann wirkte es zuverlässig nicht auf ihn. Hier leidet also das Tempo eine Modification durch die Individualität der ital. Nation. In Betreff der Vocalmusik möchte ich den mälzelschen Taktmesser oft sogar für ganz unbrauchbar erklären. Setzen wir den Fall: A. in Wien schreibt eine Oper für das grosse mayländer Theater, und giebt bey jedem Stück genau das Tempo nach dem Taktmesser an: so kann er doch leicht die meisten Stücke in anderm Tempo nehmen müssen. Erstens ist es bekannt, dass selbst der Compositeur einer Oper, wenn es zu den Theaterproben kömmt, vieles in den Tempos des bessern Effects wegen ändert; denn etwas Anders ists, beym Klaviere componiren, oder dasselbe Stück sodann auf dem Theater hören. Zweytens ist es ausgemacht, dass sich mehre Tempos in einer Oper nach Beschaffenheit und Grösse des Theaterlocals richten, und richten müssen. So wurden hier auf unserm sehr grossen Theater alla Scala manche Stücke in den mozartischen Opern in ganz andern Tempos, wie in Deutschland, genommen, weil sie sonst gewiss (besonders bey den Italienern) den Effect verfehlt hätten. Drittens verlangt auch, und nicht mit Unrecht, die Individualität des Sängers Rücksichten in Ansehung der Bestimmung des Tempos. Wie will nun dies alles Hr. A. in Wien nach seinem Taktmesser angeben? Damit soll jedoch nicht gesagt seyn, dass es ganz gleichgültig wäre, die Bestimmung des Componisten zu erfahren. Ich wünschte nur andere Ihrer gelehrten Mitarbeiter auch auf diese Punkte aufmerksam zu machen und sie ihrem weitern Nachdenken zu empfehlen. — Voriges Jahr meldete ich Ihnen, nach der mir von einem Professor des hiesigen k. k. Conservatoriums gemachten Versicherung, dass die Hrn. Salieri, Beet-

Digitized by Google

hoven u. Krommer zu Mitgliedern besagten Instituts ernannt worden wären. Dieses ist dahin zu berichtigen, dass Hr. Krommer wirklich das Diplom hierüber erhalten hat: den Hrn. Salieri und Beethoven aber erst nach der nächstens erfolgenden Semestralprüfung die Mittheilung hierüber gemacht werden wird.

M i s c e l l e n.

Die trefflichen, grossen Uebungstücke J. B. Cramers in London, für gründliche, ausgezeichnete Klavierspieler, und die solche werden wollen, (unter dem Titel, *Etudio per il Pianoforte*, oder *Exercices pour le Pianof.*, von mehren Verlegern des In- und Auslandes gedruckt,) sind, ihrem Gehalt' und Werthe, wie dem vielfachen Nützen gemäss, welchen sie leisten können, besonders in Deutschland so hochgehalten und weit verbreitet; und es kömmt bey ihnen so viel darauf an, dass sie, soll jener Gehalt und dieser Nutzen vollgültig gefunden werden, vollkommen im richtigen Zeitmaas einstudirt und vorgetragen werden: dass wir recht Vielen einen Dienst zu erweisen hoffen, indem wir die vor kurzem erhaltene, vom Componisten selbst aufs genaueste bestimmte Angabe der Tempos aller dieser Stücke nach Mälzels Metronom, hier öffentlich bekannt machen. Ueber dies Instrument selbst und das Verfahren bey seiner Benutzung, vergl. No. 25 dies. Zeit. v. diesem Jahre.

Erster Theil.

1	In C.	Allegro	♩	132.	C.
2	E moll	Presto	𝅗𝅥.	100.	12/8
3	D	Moderato	♪	100.	2/4
4	C moll	Con Moto	𝅗𝅥	104.	₵
5	C	Moderato	♩	132.	3/4
6	A moll	Vivace	♩	108.	2/4
7	B	Più tosto Moderato	♩.	92.	6/8
8	G moll	Allegro	𝅗𝅥	84.	C
9	G	Allegro moderato	♪	132.	2/4
10	H moll	Moderato	♩.	76.	6/8
11	H	Lento	♩	76.	₵
12	A moll	Moderato espres.	♪	138.	2/4
13	A	Spiritoso	♩	132.	C
14	D moll	Moderato	𝅗𝅥	58.	6/4
15	Es	Maestoso	♩	132.	2/4
16	F moll	Mod. con Espres.	♩	132.	C
17	F	Grazioso con delic.	♩	126.	3/4
18	D moll	Allegro	♪	138.	2/4
19	D	Allegro con brio	♩	88.	2/4
20	E moll	Con Moto	𝅗𝅥	88.	₵
21	G	Moderato	♩.	84.	12/8
22	Fis moll	Allegro moderato	♩	144	C
23	A	Con Brio	♪	152	2/4
24	D moll	Con Moto	♩	92	2/4
25	F	Andante Cantabile	♩	56	C
26	Gis moll	Moderato	♩.	60	6/8
27	A	Vivacissimo	𝅗𝅥	152	₵
28	C moll	Moderato	𝅗𝅥	63	2/4
29	C	Simile	♩	132	C
30	B moll	Moderato con Esp.	♩	132	3/4
31	B	Allegro	♩	92	24/16
32	D moll	Più tosto Presto	♩.	104	3/8
33	D	Vivace	♪.	100	9/16
34	F moll	Moto agitato	𝅗𝅥	116	₵
35	F	Moderato	♩	108	C

Digitized by Google

36	G moll	Allegro agitato	♩.	66	6/8
37	B	il più Prestissimo	𝅗𝅥	76	2/4
38	Es moll	Moderato	♩.	88	9/8
39	Es	Spiritoso assai	𝅗𝅥	96	¢
40	E moll	Allegro con moto	♪	126	2/4
41	E	Aria Moderato	♩	116	3/4
42	C moll	Allo: M: m: E:	♩	138	C

Zweyter Theil.

1	C.	Allegro brillante	♩	152.	C
2	C moll	Allegro moderato	♩.	88.	6/8
3	Es	Grazioso	♩	112.	3/4
4	A moll	Moderato	♪	138.	2/4
5	A	Allegro	♩	144.	C
6	F	Moderato	𝅗𝅥.	63.	6/4
7	D moll	Allegro spiritoso	♩.	108.	C
8	B	Con Moto	♩	96.	2/4
9	F moll	Allegro non troppo	♩	72.	3/4
10	F	Presto	𝅗𝅥.	104.	12/8
11	A moll	Moderato con espres:	♩.	72.	3/8
12	C	Con Brio	♩	152.	C
13	H moll	Molto agitato	♩	108.	2/4
14	D	Allegro	♩	138.	C
15	G moll	Mod. espressive	♩	126.	3/4
16	G	Allegro non tanto	♩	138.	2/4
17	C moll	Presto	♩	138.	2/4
18	C	Moderato assai	♩.	120.	12/8
19	Fis moll	Allegro commodo	♩.	96.	9/8
20	A	Allegro spiritoso	♪	160.	2/4
21	G moll	Vivace	♩	160.	C
22	B	Maestoso energico	♩	108.	C
23	E moll	Allegro assai	♩	152.	3/4
24	E	Allegro moderato	♪	138.	2/4
25	F moll	Moto agitato	♩.	76.	3/8
26	F	Andante	♪	112.	2/4
27	D moll	Allegro strepitoso	♩	144.	C
28	B	Scherzando	♩	126.	2/4
29	Cis moll	Moderato sostenuto	♩	120.	¢
30	As	Allegro non tanto	♩	126.	3/4
31	B	Allegro	♩	152.	C
32	G moll	Moderato	♪	152.	2/4
33	G	Andante con moto	𝅗𝅥	104.	3/2
34	A moll	Moderato assai	♪	126.	2/4
35	D	Andante maestoso	♪	160.	C
36	G	Allegro spiritoso	♩	160.	C
37	C	Allegro scherzando	♩.	84.	6/8
38	B moll	Moderato espres:	♩	116.	2/4
39	Fis	Moderato assai	♪.	104.	6/16
40	Es moll	Moderato	♪	126.	2/4
41	Es	Con moto	♩	152.	3/4
42	C	Moderato assai	♩	92.	C

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten September. №. 38. 1817.

Recension.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst, zum Selbstunterricht, mit Anmerkungen für Gelehrtere, von Gottfried Weber. Erster Band: Grammatik der Tonsetzkunst. 334 S. gr. 8. Mainz, in der Hofmusikhandlung. (Pr. 3 Fl. 30 Xr.)

Der würdige Verf., als ausgezeichneter Tondichter längst rühmlich bekannt, erklärt in der Vorrede: dass das Eigenthümliche seines Werkes aus dem vorliegenden ersten Bande noch nicht vollständig beurtheilt werden könne, indem das mit so vielseitiger Wechselwirkung in einander greifende Ganze erst am Schlusse in seiner vollen Bündigkeit, in seinem ganzen Zusammenhange erscheinen werde. Es würde daher eben so anmassend, als unbillig seyn, über dieses Eigenthümliche schon jetzt entscheidend urtheilen zu wollen. Indess konnte doch Rec. sich nicht enthalten, einer Ahnung davon Raum zu geben, die eben diese Vorrede ihm schon zuführte, und zwar bey der Stelle, wo die „leidigen Generalbassschulen," welche nachher öfters, und auch zum Schlusse (S. 333) nochmals vorkommen, erwähnt werden. Warum denn *leidige?* Soll das heissen: die Generalbassschulen, die wir besitzen, taugen nichts? Aber so absprechen über anerkannt vortreffliche Werke wollte der Verf. wol nicht! Auch hat er über den Generalbass nichts gegeben, was nicht in den besten unsrer Generalbassschulen gleichfalls enthalten wäre; nur dass diese ausführlich entwikkeln und auf das Besondre anwenden, was er grösstentheils blos im Allgemeinen angiebt, ohne die darunter begriffnen besondern Fälle zu erörtern. Oder soll es heissen: die Generalbassschulen können dem Tonsetzer nichts helfen? Dies angenommen: sind denn die Lehrbücher der Arithmetik darum *leidige* Bücher, weil man die Geometrie daraus nicht lernen kann? Gesetzt sogar, die Lehre vom Generalbasse wäre überhaupt zu weiter gar nichts zu gebrauchen: ist denn eine Wissenschaft etwas so Gemeines und Niedriges, das nicht um sein selbst willen, sondern nur in sofern zu schätzen ist, als es zu etwas anderm nützt?

Doch Rec. will sein Urtheil über den Geist dieses Werkes, im Allgemeinen, bis zum Schlusse desselben sich vorbehalten, und sich jetzt begnügen, den Inhalt des vorliegenden Bandes kurz darzustellen, und einzelne Sätze, dem Wunsche des Verf.s gemäss, mit Bemerkungen zu begleiten; hoffend, dass diese seine aufrichtige Achtung für die Verdienste des Verf.s und seine Aufmerksamkeit bey Prüfung des vorliegenden Werkes beurkunden werden.

Erstes Buch: Vorkenntnisse. Erste Abtheilung: Begriff von Ton und Tonkunst. Alles, was unser Gehör empfindet, heisst ein *Laut, Schall* oder *Klang*. (Gegen den Sprachgebrauch. Nicht jeder Laut ist ein Schall, geschweige denn ein Klang. Wenn Jemand dumpf und leise redet: so giebt seine Stimme wol Laute von sich, aber sie schallt nicht; und wenn man mit einem Brete heftig aufs Wasser schlägt; so kann das weit hin schallen, aber es klingt nicht). Ein einfacher, d. h. aus gleichförmigen Schwingungen bestehender Klang ist ein *Ton*. (Wieder dem Sprachgebrauche nicht gemäss. Es ist freylich nicht zu leugnen, was §. 9 behauptet wird, dass der Sprachgebrauch hier schwankt: aber doch nur der ungebildete, der es mit der Bestimmtheit des Ausdrucks überhaupt nicht genau nimmt. Der Gebildete beziehet den Ausdruck *Ton* beständig auf Höhe des Klanges, wie die Sprachgelehrten, z. B. Adelung, im *Wörterbuche*, Eberhard, in der

Digitized by Google

Synonymik, anerkennen. Ein Klang wird ein Ton genannt, sofern er als ein Klang von bestimmter Höhe gedacht wird. In der Kunstsprache kann das noch weniger zweifelhaft seyn; z. B. in Ausdrücken, wie dieser: das Instrument steht im Kammer*tone*, oder im Chor*tone*, weshalb auch Chladni, in der *Akustik*, diesen Begriff annimmt, ohne weitere Beweise seiner Richtigkeit für nöthig zu halten. Des Verf.s Erklärung giebt nicht den Begriff von Ton, sondern den Begriff von absoluter Reinheit des Tones. Denn diese besteht eben darin, dass die Schwingungen der Theile des tönenden Körpers gleichförmig sind; dergestalt, dass keine verschiednen, fremdartigen Töne sich untereinander mischen. Wenn die Geigenspieler eine Saite unrein oder falsch nennen; so heisst das: in den Ton, den dieselbe angiebt, mischen noch andre, fremde sich ein; und das kömmt daher, weil die Saite ungleich dick, oder sonst von so ungleicher Beschaffenheit ist, dass ihre Theile nicht gleichförmig schwingen). *Tonkunst* ist die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken. „Da aber in der Wirklichkeit Musik nicht selten blos zur Ergötzung des Ohres, wo nicht gar nur zur Darlegung mechanischer Kunstfertigkeit gebraucht wird; so kann man die Tonkunst auch dahin definiren: sie sey die Kunst, durch Töne das Gehör angenehm zu reizen.“

Das gesammte Wissen und Können auf dem Felde der Töne kann *Tonkunde* heissen. Unter diese gehört dann (S. 14):

I. die Tonwissenschaft,

1) die physikalische, (*Akustik*),

2) die mathematische (*Kanonik*, *rationale Harmonik*);

II. die Tonkunst,

1) die erfindende (*Tonsetzkunst*, *Tondichtkunst*)

2) die vortragende.

Jedes von den hier genannten vier „Fächern hat an sich selbst einen *theoretischen* und *praktischen* Theil (S. 15). Wenn Vogler oder Chladni über ihre Erfindungen im Fache der physikalischen oder mathematischen Akustik Bücher schreiben, oder Lehrvorträge halten: so behandeln sie diese Fächer theoretisch; praktische Ausübung derselben ist es aber, wenn Vogler eine Orgel nach seinem Simplificationssystem erbaut, oder Chladni ein Euphon oder Klavicylinder, Franklin eine Harmonika, u. s. w. Eben so wird die Tonsetzkunst selbst bald theoretisch, bald praktisch getrieben: theoretisch nämlich in Lehrbüchern der Composition; praktisch übt sie der Tonsetzer, wenn er ein Tonstück verfertigt.“

(Das lässt sich allerdings sagen. Nur ist alsdann das Fachwerk falsch angelegt. Das Bauen einer Orgel kann nicht in das Fach der physikalischen Akustik gehören, wenn diese unter die *Tonwissenschaft* gestellt ist: ein Orgelbau ist kein akustischer Lehrsatz; und die Lehrbücher über Composition können nicht in das Fach der Tonsetzkunst gehören, wenn diese unter die *Tonkunst* geordnet wird: ein Lehrbuch über das Componiren schreiben, ist nicht selbst componiren. Da indessen die Unterscheidung des Theoretischen und Praktischen bey jedem der angegebenen Fächer, wie gesagt, an sich selbst richtig ist: so muss das Fachwerk so vervollständigt und geordnet werden, dass es Alles, was dahin gehört, fasse, und man nicht genöthigt sey, irgend Etwas in ein Fach zu schieben, in welches es nicht gehört. Will man das gesammte Wissen und Können auf dem Felde der Töne die *Tonkunde* nennen: so gehören zur Tonkunde

I. die Tonwissenschaft, (das Wissen, die Theorie). Diese betrachtet die Töne

A) als Gegenstände der Natur,

1) physikalisch — *Akustik*,

2) mathematisch — *Kanonik* — welche aber nicht blos die Verhältnisse verschiedner Tonhöhen berechnet, wie S. 14 gesagt wird, sondern auch die Grösse einzelner Töne bestimmt; wie z. B. die bekannte Formel, wonach die Schwingungszahl einer Saite binnen einer Secunde = $\frac{355}{113}\sqrt{\frac{3166 \cdot n}{a}}$ ist, (Eul. tent. 1, 9), und viele ähnliche zur Gnüge zeigen;

B) als Gegenstände der Kunst; handelnd

1) von der Erfindung aus Tönen bestehender Kunstwerke — *Theorie der Tonsetzkunst* —

2) von der Darstellung, oder, dem Vortrage derselben — *Theorie des Singens u. Spielens* —

5) von der Einrichtung und Behandlung der hierzu erforderlichen Mittel — *Theorie der Bildung der Stimme* u. *Theorie des Instrumentenbaues*;

Digitized by Google

II. die Tonkunst, (das Können, die Praxis); unter diese gehört

A) die Kunst, Tonwerke zu erfinden — *Tondichtkunst, Tonsetzkunst;*

B) die Kunst, gegebene Tonwerke vorzutragen, — das *Singen* und *Spielen;*

C) die Kunst, musikal. Instrumente zu bauen.)

Zweyte Abtheilung: Beschreibung (nicht Erklärung) *unseres Tonsystems. Abtheilung und Benennung der Töne. Notensystem.* (Zu bedauern, dass es dem Verf. nicht gefallen hat, die grossen Vorzüge unsrer Noten vor der Bezeichnung der Töne durch Ziffern auseinander zu setzen. Das Gewicht seiner Stimme würde dazu beygetragen haben, diese alte, längst als verwerflich erkannte deshalb vergessen gewesene, und jetzt dennoch wieder hervor gesuchte Spielerey, schneller wieder unterdrücken zu helfen; wie dies jeder einsichtige Freund der Tonkunst wünschen muss). Notenschlüssel: f-Schlüssel, $\bar{c}$-Schlüssel und $\bar{g}$-Schlüssel. (Sehr richtig, und nicht, wie gewöhnlich: F-Schlüssel, C-Schlüssel, G-Schlüssel. Denn die Töne, welche durch gedachte Schlüssel angedeutet werden, sind nicht F, C, G, sondern f, $\bar{c}$ und $\bar{g}$. Unrichtig aber ist es, wenn hernach von Bass-, Tenor-, *Alt-* oder *Diskant-Schlüsseln* geredet wird. Die *Schlüssel* zeigen an, welcher *Ton* durch eine Note auf einer bestimmten Stufe des Linienplanes bezeichnet werden solle, und geben dadurch *Aufschluss* darüber, welche Töne durch die Noten auf allen Stufen angedeutet werden; nicht aber zeigen sie die Stimme, oder das Instrument an, wodurch die Töne vorgetragen werden sollen. Dies wird erst angezeigt durch die Stelle, wo sie im Linienplane stehen. So wird der $\bar{c}$-Schlüssel zum Diskant*zeichen*, Alt*zeichen*, Tenor*zeichen*, je nachdem er auf der untersten, mittelsten oder nächstobersten Linie steht. Alle drey Stimmen haben also nur verschiedne Zeichen, aber einerley Schlüssel, den $\bar{c}$-Schlüssel nämlich; und man könnte aus eben diesem, so wie aus allen übrigen, noch viel mehr, nämlich so viel Zeichen machen, als der Linienplan Stufen enthält. Auch hat man dies ehedem zum Theil gethan. Man setzte z. B. den $\bar{c}$-Schlüssel auf die zweyte Linie von unten, so dass also eine Note auf dieser Stufe $\bar{c}$ bedeutete, und erhielt dadurch ein sogenanntes *Halbdiskantzeichen* (mezzo-soprano.) Diese vervielfältigten Zeichen sind aber wieder abgekommen, und das mit Recht. Denn sie sind unnöthig, und es ist ein Hauptgesetz der Semiotik, dass alle Bezeichnung so einfach, als möglich seyn, und man daher schlechterdings nicht verschiedne Zeichen gebrauchen soll, wo ein und ebendasselbe angewandt werden kann, ohne der Bestimmtheit Abbruch zu thun. Rec. bedauert daher, dass der Verf., der alle unnütze Gelehrsamkeitkrämerey so scharfsinnig aufdeckt und so muthig verwirft, nicht auch darauf dringt, dass selbst die Zeichen, welche jetzt noch üblich sind, noch vermindert werden. Das Alt- und Tenor-Zeichen z. B. sind vollkommen überflüssig; Bass- und Diskant-, oder statt dieses, Violin-Zeichen reichen völlig hin. Welche Mühe und Zeit aber kostet es, ehe man sich eine bedeutende Fertigkeit darin erwirbt, vielstimmige, in vielerley Zeichen geschriebne Werke schnell zu überschauen! Eine Mühe und Zeit, die zu was Besserm angewandt werden könnten! An sich selbst haben Zeichen, als solche, gar keinen Werth, sondern nur um des Bezeichneten willen, als Mittel, dieses zu erkennen zu geben; und wenn sie also hierzu nicht nöthig sind, so sind sie verwerflich; mit ihnen sich quälen, heisst leeres Stroh dreschen, und mit einem solchen, wenn auch gelehrten, Zeichenkram sich brüsten, ist Pedanterey. Einige von unsern nachdenkenden Tonsetzern haben daher auch schon angefangen, das Alt- und Tenor-Zeichen zu verbannen. Das verdient lauten Beyfall, und allgemeine Nachahmung. Auf diese muss man alles Ernstes dringen; ja, in der Vereinfachung der Zeichen noch einen Schritt weiter gehen, — worüber Rec. seine Meynung zu erörtern für eine andre Gelegenheit sich vorbehält. Die Kunst macht so hohe und ernste Anforderungen an den Künstler, die, je mehr ihr inneres Wesen sich enthüllt, immer mehr sich vergrössern; dass es endlich Zeit wird, alle leeren Spielereyen, alle unnütze Gelehrsamkeitkrämerey zu verbannen, um Fleis und Kräfte dem Edlern zu sparen. Rec. bezeugt dem scharfsinnigen Verf. seine Freude darüber, dass auch Er hierauf so ernstlich dringt.) — *Versetzungs-* u. *Widerrufungszeichen. Intervalle.* Man soll grosse und kleine Tonstufen unterscheiden. Diese werden gebildet durch zwey Töne, welche in der chromatischen Tonreihe unmittelbar neben einander liegen, jene durch zwey Töne, die einen zwischen sich haben.

Digitized by Google

Von H zu c ist eine kleine, von c zu d eine grosse Tonstufe. (Sehr richtig! wenn es nach dem Sinne des Verf.s genommen wird. Die grossen Tonstufen sind dann das, was man gewöhnlich *ganze Töne*, die kleinen, was man *grosse halbe* nennt. Die *kleinen halben Töne* würden dann *halbe Tonstufen* schlechtweg heissen. Der Sache, wie gesagt, sehr angemessen; denn die Hälfte einer Stufe muss doch ein Theil dieser nämlichen Stufe seyn. Also kann füglich nur der Abstand von c zu cis, nicht aber auch der Abstand von c zu des eine *halbe* Stufe genannt werden. Freylich aber müsste die Begriffserklärung bestimmter gefasst werden. Denn so, wie sie dasteht, nöthigt sie uns, die kleinen halben Töne auch kleine Tonstufen zu nennen. Denn ist eine kleine Tonstufe der Abstand von einem Tone zum nächstfolgenden in der chromatischen Reihe, oder, wie der Verf. gar sagt (S. 49), von dem Tone der einen Taste (auf dem Klaviere) zu dem Tone der nächstfolgenden: so ist offenbar von c zu cis auch eine kleine Tonstufe. Auch kann Rec. nicht finden, dass der Sprachgebrauch des Verf.s gerade *einfacher* sey, als der gewöhnliche, wie S. 51 behauptet wird; so wenig als er beystimmen kann, die gewöhnlichen Ausdrücke: *grosser* und *kleiner halber Ton*, überhaupt sonderbar zu nennen. Wird doch auch im gemeinen Leben von grosser und kleiner Hälfte geredet! Und müssen wir doch, auch nach dem Sprachgebrauche des Verf.s, den Unterschied von *grossen* und *kleinen ganzen Tönen* beybehalten, da wir die ganzen Töne (grossen Tonstufen) in dem Verhältnisse von 9 : 10 eben so wenig entbehren können, als die in dem Verhältnisse von 8 : 9.)

Nähere Betrachtungen der einzelnen Intervalle. (Klar und bestimmt. Der vorerwähnte Sprachgebrauch wird angewandt; eine kleine Secunde z. B. (S. 59) ist eine kleine Tonstufe, eine grosse Secunde eine grosse Tonstufe). — Die Prime soll kein Intervall seyn (S. 54). (Richtig, wenn man bey dem Bilde stehen bleibt. Denn ein *Zwischenraum*, in Ansehung der Höhe, ist allerdings nicht zwischen C und C. Nimmt man aber, wie die wissenschaftliche Behandlung fordert, den *Begriff*, wonach die Intervalle als die Höhen*verhältnisse* der Töne zu denken sind: so ist die Prime auch ein Intervall. Denn ein Verhältnis ist C : C eben so gut, als C : D; und der Verf. nennt die Intervalle (S. 59) selbst Verhältnisse). — Von der mathematischen Bestimmung dieser Verhältnisse nichts. (Völlig folgerecht! Denn es gehört dies nicht in die Theorie der Tonsetzkunst, und nur diese will der Verf. geben. Denn gesetzt, dass auch die mathematische Kenntnis der Höhenverhältnisse der Töne dem Tonsetzer nöthig oder nützlich wäre — welches der Verf. überdem leugnet (S. 16) — so gehört sie doch nicht zur Kenntnis der Kunst des Tonsetzens selbst, und darf also in der Theorie dieser Kunst eben so wenig vorgetragen werden, als die mechanische Theorie des Gehens in der Theorie der schönen Tanzkunst, obgleich der Tänzer muss gehen können. Jede Wissenschaft hat ihren angewiesenen Gegenstand und darf die dadurch ihr bestimmten Grenzen nicht überschreiten; wenn auch derjenige, für den sie zunächst bestimmt ist, ausser ihr noch andre Kenntnisse gebraucht. Niemand soll aus Einer Wissenschaft Alles lernen wollen. Mag Jeder sich bestreben, so viele sich zu eigen zu machen, als er zu seinem Zwecke nöthig hat!)

Dritte Abtheilung: *Rhythmik*. Ueber Rhythmus und Takt, im Allgemeinen und Besondern. (Das Besondre vollständig, klar und bestimmt; das Allgemeine dürfte bestimmtere Begriffe erfordern. Ein Tonstück ist *taktmässig* (rhythmisch), sofern „die Töne in Ansehung ihrer Dauer nach Quoten (Verhältnistheilen) gegen einander abgemessen, und zugleich die solchergestalt abgemessenen Zeiten rücksichtlich ihres innern Gewichts genau gegen einander abgewogen und symmetrisch accentuirt werden.“ (S. 76). Aber die Begriffe von Takt und Rhythmus sind keinesweges einerley; nicht einmal Wechselbegriffe. Es mag z. B. diese Folge von Tönen:

so taktmässig vorgetragen werden, als man will: so wird sie doch nimmermehr rhythmisch, ja, gerade um so unrhythmischer seyn, je genauer diese Töne in Ansehung ihrer Dauer verhältnismässig gegen einander abgemessen werden.)

Zweytes Buch: *Harmonik*. Auf die, im vorigen Buche vorgetragenen Vorkenntnisse folgt nun die „Lehre von der Zusammensetzung und Verbindung einzelner Töne; von den Gesetzen, nach welchen die musikalischen Buchstaben sich zu Sylben, diese zu Worten und Worte sich endlich zu einem musikalischen Sinn (*sensus*) gestalten. *Die Gesammtheit dieser Gesetze bildet die Theorie*

Digitized by Google

der Tonsetzkunst.“ Die besondern Theile, welche diese Theorie in sich begreift, sind (S. 126):

1) Die *Grammatik* der Tonkunst. Diese lehrt diejenigen Regeln, „durch deren Befolgung ein Tonstück frey von technischen oder Grammatikalfehlern wird,“ und heisst auch *Lehre vom reinen Satze.* Sie handelt

a) von „gleichzeitigen Tonverbindungen“ — *Harmonik;*

b) von dem „successiven Aneinanderreihen der Töne“ — *Melodik.* (Der gegenwärtige erste Band enthält blos die Harmonik, und zwar noch nicht ganz. Denn die Lehre von der Verbindung mehrer Harmonien zu einem Ganzen, wird, nebst der Melodik, erst in dem zweyten Bande geliefert werden.)

2) die *musikalische Rhetorik*; die „Kunst, ein Tonstück bündig und consequent durchzuführen, gleichsam rhetorisch auszuführen, die Lehre vom künstlichern Satz, oder Lehre vom doppelten Contrapunkt, Fuge, Kanon u. s. f.;“

3) *die Aesthetik der Tonkunst;*

4) die „Lehre von Benutzung der materiellen Kunstmittel, von Instrumentation, Vocal- und Instrumental-Effecten u. s. f.“

(Dieser Darstellung des Inhaltes, den die Theorie der Tonsetzkunst haben soll, kann Rec. nicht beystimmen, und wünscht den achtungswürdigen Verf. zu veranlassen, die Sache wenigstens noch einmal zu überlegen. Denn es ist für die Ausführung und nachmalige Brauchbarkeit eines wissenschaftlichen Gebäudes von der grössten Wichtigkeit, dass Plan und Anlage des Ganzen richtig und wohl geordnet seyen. Freylich könnte Rec. zweifeln, ob er den Sinn des Verf.s richtig aufgefasst habe. Denn, was Aesthetik der Tonkunst seyn solle, wird gar nicht angegeben, und die Erklärung der Grammatik geht im Kreise, indem, ihr zufolge, die Grammatik lehren soll, wie man grammatikalische Fehler vermeide. Indessen, was dies letztere betrifft, so erkennt man, des verfehlten Ausdrucks ungeachtet, doch leicht den wahren Sinn, zumal, wenn man §. 132 dazu nimmt, wo die Grammatik die Anleitung, rein von *gehörwidrigen* Fehlern zu schreiben, genannt wird; und was das erstere anlangt, so darf man voraussetzen, dass der Ausdruck *Aesthetik* eben darum, weil er nicht erklärt wird, in seiner gewöhnlichen Bedeutung, für Schönheitslehre, genommen werde. Wenn das aber ist; so ergiebt sich folgende Ansicht. Wenn der Tonsetzer ein schönes Werk hervorbringen will; so muss er 1) alles das vermeiden, was der Schönheit entgegen ist und sie zerstört, und 2) alles das hervorbringen, was zur Schönheit gehört und sie ausmacht. Denn das blosse Nichtseyn dessen, was die Schönheit zerstört, ist noch nicht das Seyn der Schönheit selbst. Die Theorie der Tonsetzkunst muss daher 1) diejenigen Regeln entwickeln, durch deren Beobachtung vermieden wird, was die Schönheit zerstört; worin denn die *Reinheit* des Werkes besteht. Der Vortrag dieser Regeln ist die *Grammatik der Tonkunst*, oder, die *Lehre vom reinen Satze;* 2) muss sie diejenigen Regeln lehren, durch deren Beobachtung hervorgebracht wird, was positiv zur Schönheit gehört, was die Schönheit ausmacht; sie muss zeigen, worin die Schönheit positiv bestehe. Dies ist dann die *Aesthetik der Tonkunst.* Da nun zur Hervorbringung eines schönen Tonwerkes schlechterdings weiter nichts zu wissen erforderlich seyn kann, als was dasselbe nicht enthalten, und was es enthalten solle, dieses aber in der Aesthetik und jenes in der Grammatik gelehrt wird: so kann auch die Theorie der Tonsetzkunst ausser diesen beyden Theilen schlechterdings weiter keine enthalten. Alle übrigen, angeblichen Theile derselben müssen diesen beyden untergeordnet seyn, und dürfen also eben darum nicht neben dieselben gestellt werden, da die Logik bekanntlich keine Eintheilungen mit untergeordneten Theilungsgliedern duldet. So die musikalische Rhetorik, „ oder Lehre vom doppelten Contrapunkt etc.“ Was soll sie lehren? Was zur Reinheit, oder, was zur Schönheit des doppelten Contrapunktes etc. gehört? Aber das letztere gehört in die Aesthetik, das erstere in die Grammatik! Eben so die Lehre von der Benutzung der materiellen Kunstmittel. Ohne Zweifel soll dieselbe doch wol zeigen, wie diese Mittel *zur Schönheit* der Tonwerke gehörig benutzt werden sollen. Und das gehört eben so unbezeifelt in die Aesthetik.)

Erste Abtheilung: Verbindung mehrer Töne zu Harmonien, Accordenlehre. I. Grundharmonien, (Stammaccorde). Es werden ihrer sieben angenommen: 1) der harte Dreyklang. 2) der weiche, 3) der verminderte, 4) der Septimenaccord mit grosser Terz, reiner Quinte und kleiner Septime — *Hauptseptimenaccord*, 5) der Septimenaccord mit kleiner Terz, reiner Quinte und kleiner Septime, 6) der Septimenaccord mit kleiner

Terz, kleiner (falscher) Quinte u. kleiner Septime, und 7) der Septimenaccord mit grosser Terz, reiner Quinte und grosser Septime. — (Warum aber nicht mehr oder weniger, als gerade diese sieben Stammaccorde? Darüber lässt sich mit dem Verf. gar nicht streiten. Denn eines Theils behauptet er S. 130 geradezu: „apriorische Gründlichkeit könne hier gar nicht eintreten," und andern Theils hat er nicht bestimmt angegeben, was ein Grundaccord heissen solle. Zwar wird S. 129 gesagt: „Diese (Accorde mit gemeinschaftlichen Merkmalen) ordnet man zusammen in Klassen, und betrachtet die verschiednen, unter eine Klasse gebrachten Fälle als eben so viele Unter- oder Spiel-Arten einer und derselben Race; oder, nach dem angenommenen Sprachgebrauche, man führt mehre verschiedne Harmonien auf wenige Grundharmonien oder *Grundaccorde* zurück" — wonach also ein Grundaccord zu einem abgeleiteten sich verhalten würde, wie die Gattung zu der Art. Allein der Begriff, der dem *angenommenen Sprachgebrauche* zum Grunde liegt, ist dies nicht. Denn diesem zufolge ist z. B. der Sextenaccord ganz und gar nicht als eine *Art* des Dreyklanges zu denken. Auch kann dies nicht seyn. Eine Art muss *alle* Merkmale ihrer Gattung haben: nun enthält aber ein Dreyklang zwey Terzen und eine Quinte und ist terzenweise gebauet; der Sextenaccord hingegen ist nicht terzenweise gebauet, und enthält jene Intervalle bis auf Eins nicht. Denn er enthält nur eine Terz und ausserdem eine Quarte und eine Sexte; viel eher würde, auf diese Weise, der Septimenaccord als eine Art des Dreyklanges betrachtet werden können. Denn er hat alle Merkmale des Dreyklanges, bis auf eins, dass er nämlich nicht dreystimmig ist. Auch würden, unter Voraussetzung jenes Begriffes, der harte, der weiche und der verminderte Dreyklang, welche der Verf. als Grundaccorde aufführt, offenbar keine solchen seyn. Denn sie sind blosse Arten des Dreyklanges überhaupt, und nur dieser, als Gattung, würde Grundaccord genannt werden können. — Wenn man aber auch über die Anzahl der Grundaccorde mit dem Verf. gar nicht rechten will: so darf man doch fordern, dass, seine Grundsätze zugegeben, Alles folgerecht und unter sich einstimmig sey. Dies aber scheint dem Rec. nicht durchgängig der Fall zu seyn. Man kann z. B. fragen: wo bleibt der übermässige Dreyklang? Hat er nicht eben so viel Recht, wie der verminderte, als Grundaccord aufzutreten? Der Verf. kann nicht antworten: er ist unbrauchbar. Denn er wird gebraucht, und oft mit ausgezeichneter Wirkung. Der Verf. selbst gebraucht ihn. Denn er führt S. 204 eine Versetzung desselben an, noch dazu mit einer tritonischen Terzenfolge. Also müsste derselbe unter die abgeleiteten Accorde gerechnet werden; etwa aus dem Grunde, weil er blos durch zufällige Erhöhung der Quinte aus dem harten Dreyklange entstehe, und *Grund*accorde aus *zufälligen* Bestandtheilen abenteuerlich und unnütz seyen (S. 131). Allein zuvörderst müsste dann der verminderte Dreyklang eben so gut aus der Reihe der Grundaccorde verwiesen werden, indem sich von diesem mit eben dem Rechte sagen liesse, er entstehe aus dem weichen, durch *zufällige Erniedrigung* der Quinte. Und sodann könnte am wenigsten der Verf. eine solche Behauptung vertheidigen. Denn nach seinem Systeme (S. 235) gehört zu der weichen Tonleiter wesentlich die grosse Septime (das *Semitonium modi*). Folglich findet sich auch auf der dritten Stufe der weichen Tonart — wo ohnedies sein eigentlicher Sitz ist — ein übermässiger Dreyklang, der keinen einzigen zufälligen Bestandtheil, sondern lauter leitereigne Töne enthält. — Man kann ferner fragen: wo bleiben die Septimenaccorde, die aus dem weichen und aus dem verminderten Dreyklange mit der grossen Septime bestehen? „Sie existiren für uns nicht" sagt zwar der Verf. S. 135. Aber (S. 73) „bey so unendlich vielen Combinationen von Umgestaltungen der Harmonien, Umkehrungen, Durchgängen, Vorhalten, Mehrdeutigkeit, etc. ist es *geradezu unmöglich*, mit Bestimmtheit zu behaupten: zwey Töne, welche um dieses oder jenes Intervall von einander entfernt seyen, könnten nie in melodischer oder harmonischer Verbindung oder Beziehung mit und aufeinander vorkommen." Wenn aber sogar der *verminderte* Septimenaccord nicht unter die Stammaccorde aufgenommen ist, da er doch so gut, wie die übrigen Septimenaccorde aus einem Dreyklange mit beygefügter Septime, aus dem verminderten Dreyklange mit verminderter Septime nämlich, besteht, und nächst dem Hauptseptimenaccorde allen andern an Wohlklang u. Brauchbarkeit bekanntlich weit vorgeht: so ist der Verf. durch einen besondern Grund dazu bestimmt worden, auf welchen wir gleich nachher kommen werden.)

(Der Beschluss folgt.)

Digitized by Google

Nachrichten.

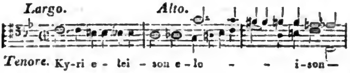
Dresden. Am 26sten July führte die italien. Gesellschaft Mozarts berühmte Oper, *Così fan tutte*, auf. Das geniale, kunst- und lebenvolle Werk bewährte auch diesmal seinen grossen Ruf: es machte auf das ganze, so zahlreich, wie im Sommer höchst selten, versammlete Publicum die schönste Wirkung. Aber es ward auch trefflich gegeben, im Gesang, im Spiel, und vom Orchester. Mad. Sandrini, als Fiordiligi, spielte durchaus, und sang auch ihre Arien — *Come scoglio* — im 1sten Aufzuge, und das grosse Rondo: *Per pietà* — im 2ten — sehr schön. Noch mehr Wirkung auf das Publicum würde sie damit gemacht haben, hätte sie nicht, wie wir schon öfter, bey ähnlichen Veranlassungen angemerkt haben, ihre Stimme in Anstrengung übernommen. Ihre Schwäche der Kehlorgane, durch zu häufiges Singen entstanden, wird — wie sie doch zu glauben scheint, und ihr vielleicht von des Singens nicht genug kundigen Rathgebern gesagt wird — nicht durch übermässiges Anstrengen gehoben; sie nimmt dadurch eher zu. Diese Organe, haben sie einmal eine Schwäche erlangt, die nicht von bald vorübergehender Unpässlichkeit herrührt, sondern dauernd ist, erlangen die vorige Kraft fast niemals wieder: mässige und bedachtsame Uebung erhält sie jedoch, da hingegen übermässige, gewaltsame Anstrengung auf sie zu wirken pflegt, wie gänzliches Unterlassen aller Uebung. Wir meynen es wahrlich gut mit dieser wackern Künstlerin, indem wir wiederholt dies ihr zurufen. — Hr. Benelli, als Ferando, war sehr brav; im Gesang zeichnete er sich vornämlich durch die Cavatine: *Un aura amorosa* — im 1sten Aufzuge aus. Er trug sie mit aller Präcision und Haltung, in halber Stimme vor, wie dies eine Musik dieser Art so gut zulässt; und fand verdienten Beyfall. Hr. Bassi, als Guglielmo, stellte den Charakter trefflich dar, und gefiel dem Publicum vorzüglich in der Arie des 2ten Aufzugs, wo er seinen Vorgänger, Hrn. Quillici, in jeder Rücksicht übertraf. Mad. Miecksch, als Dorabella, und Dem. Hunt, als Despinetta, spielten sehr gut, besonders die letztere. Hr. Benincasa endlich, als Don Alfonso, fasste, wie gewöhnlich, seinen Charakter richtig, und stellte ihn treu und erfreulich dar.

Am 1sten August führte die deutsche Gesellschaft Cherubini's erste heroische Oper, *Lodoiska*, auf. Diese charakteristische, originelle, kunstreiche, für Declamation und theatralische Handlung so vorzüglich gearbeitete Musik ist zu bekannt, als dass wir uns darüber zu verbreiten nöthig hätten. So rühmlich sich unser trefflicher Kapellm., Hr. Mar. v. Weber, bemühete, in die Ausführung Geist und Leben zu bringen, so brav das Orchester seine schwere Partie ausführete: es blieb doch, im Ganzen, eine der schlechtesten Vorstellungen. Frau von Biedenfeld, als Lodoiska, zeichnete sich jedoch sehr vortheilhaft aus; und wenn sie auf das Publicum nicht noch mehr wirkte, als geschah, so lag das wol nur daran, dass sie ihre ohnehin starke Stimme gar zu sehr angriff, und mehrmals — ists erlaubt, ganz gerade heraus zu reden — sogar schrie. Lisinska (Dem. Hunt) war gut. Den Grafen Floresky gab Hr. Bergmann. Zu einer solchen Rolle gehört aber ein tüchtiger Schauspieler, der in seiner Declamation und Action Leben und Feuer zu zeigen, auch in den meist gespanneten Situationen sich so zu nehmen weiss, dass die Zuschauer mit gespannet werden: das fehlt aber, leider, Hrn. B. bis jetzt gänzlich; so musste die schöne Rolle, und mit ihr ein Haupttheil des ganzen Werks, ja, für den Totaleffect, der entscheidendste, zu Grunde gehen. Farbel war besetzt mit Hrn. Metzner; Durlinsky, mit Hrn. Genast; Altamor mit Hrn. Helwig; Lisikan mit Hrn. Wilhelmi; Talma mit Hrn. Hoecker u. s. w. Nur Frau von Biedenfeld und Dem. Hunt retteten sich aus dem Sturme. Es müsste aber auch mit Zauberey zugehen, wenn eine *solche* Oper von einer Gesellschaft, wie die deutsche jetzt noch ist, zur Befriedigung eines für Musik so gebildeten Publicums ausgeführt werden sollte. Mit schwachem, grösstentheils unbewaffnetem Heer gewinnt auch ein trefflicher Feldherr keine Schlacht.

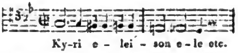
Kirchenmusik. Am 24sten liess uns der Hr. Kapellm., Ritter Morlacchi, in der kathol. Kirche eine neu von ihm gesetzte Messe hören, welche unter allen, die wir von ihm gehört haben, uns die beste scheint, sowol dem Styl nach, als auch in der Wirkung überhaupt. Sie wurde denn auch mit grossem Beyfall aufgenommen, und nach vollendeter Aufführung ärndtete der Componist allgemeines, gebührendes Lob ein. Wir fanden in dieser Musik Gedanken, die eben so schön erfunden und neu, als zweckmässig auf Wirkung in

Digitized by Google

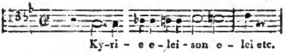
unsrer Kirche berechnet sind, zumal da sie mit Klarheit geschrieben und nur mit musikal. Figuren bereichert sind, wie sie hieher passen. Das *Kyrie* fängt mit einem Canon all' unisono in C moll an:



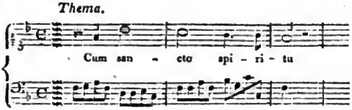
Wendung der Fuge:



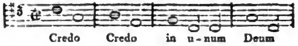
Wendung des Canons:



Die Vereinigung der Fuge und des Canons zusammen, brachte eine gute Wirkung hervor; wie wahrer Kirchenstyl hier immer. Das *Christe* ist ein Andante in As dur für 4 Solostimmen und Instrumente; es hat schöne Harmonie, ist andächtig und erreicht seine Absicht. Das *Gloria* ist ein Allegro moderato, und diesmal führte die Lebendigkeit des Meisters ihn nicht in den Theaterstyl, sondern er blieb im kirchlichen, beobachtete auch die gehörige Kürze und wirkte durch beydes trefflich. Das *Domine Deus*, ein Cantabile für den Sopran, ist in schönem Gesange, mit guter Harmonie und andächtig geschrieben; es machte einen sehr angenehmen Eindruck. Das Thema der, nach dem Antiphonarium mit einem fortlaufenden Basse geschriebenen Fuge, *Cum sancto spiritu*, ist dieses:



Ihre grösste Wirkung ist in der Zusammenziehung, wenn sich der Tenor in der Terz mit dem Basse vereinigt; welche Vereinigung, in Verbindung mit der Antwort des Soprans und Altes, ein schönes Finale bildet. Das *Credo* fängt mit einem *tema di canto fermo* an:



Originell und rühmenswürdig ist darin, dass Hr. M. Tenor und Bass im Thema des Canto fermo unisono singen, und Sopran und Alt über dasselbe figuriren, und *credo*, *credo*, antworten lässt; wobey die Violinen in den höchsten Tönen die Figuren des Soprans und Altes begleiten. Es gab dies eine schöne Harmonie und war von guter Wirkung. Das in Des dur gesetzte *Et incarnatus est* ist ein sehr wirksames Adagio, das dem Compositeur Ehre macht. Die ungewohnte, herrliche Tonart, deren eigenthümlicher Charakter gut gehalten war, und die düstere Behandlung des *sepultus est*, schienen auf die Zuhörer die meiste Wirkung zu machen. *Et resurrexit* war das nämliche Thema, wie im ersten Allegro, und die Fuge *Et vitam venturi saeculi*, in demselben Metrum, wie die, *Cum sancto spiritu*. Das *Sanctus* zeichnet sich nicht sonderlich aus: desto mehr aber das *Benedictus*, in F dur; ein andächtiges, harmonisches Duett der Nachahmung in der Quinte, zwischen Sopran und Tenor. Im ersten und letzten Allegro ist jedoch der Compositeur dem Kirchenstyle nicht ganz treu geblieben; auch bemerkten wir darin, so wie auch in manchen andern der vorhergegangenen Stücke, Accorde, die sich nicht mit den Gesetzen der Harmonie vertragen. Das *Agnus Dei* ist ein sehr anziehendes Stück, mit frommen Gefühl geschrieben, und frommes Gefühl einflössend. Es ist blos für die Singstimmen; nur dann und wann hört man einige Accorde der Violinen, der Orgel und der Blas-Instrumente, welches, ausserdem, dass es von guter Wirkung ist, auch noch die Sänger im Ton erhält, und um so nöthiger war, da einige unserer Bassisten den Fehler haben, zuweilen um einen guten Viertelton unterzuziehen. — Hr. M. wird aus diesem unserm Berichte sehen, mit was für Aufmerksamkeit wir sein Werk gehört, und dass wir es mit derselben Unparteylichkeit und Aufrichtigkeit beurtheilt haben, welche wir uns stets zur Pflicht machen. Mit Achtung und Freude erkennen wir seine Vorzüge, wo wir deren entdecken: aber keineswegs mögen wir uns zu seinen Schmeichlern gesellen, die ihm so übertriebene Lobsprüche zurufen, dass sie von Kunstverständigen eher für Tadel, und von Ununterrichteten für Ironie gehalten werden müssen. Die Ausführung dieser Musik, sowol

Digitized by Google

vom Orchester, als von den Sängern, konnte nicht besser seyn. Die Stimme des Sopranisten, Hrn. Sassaroli, die seit geraumer Zeit nicht so blühend war, als in dieser Messe, entzückte die Zuhörer. Mit Freuden schreiben wir auch dieses Lob hin. Hr. Benelli zeichnete sich im Duett des *Benedictus* aus; besonders bewies er seine Kunst und bekannte Einsicht dadurch, dass er seine Stimme mit der, des Hrn. Sassaroli, in jenem Satze so vollkommen zu vereinigen wusste.

Notizen. Der Hr. Ritter Morlacchi ist nach Neapel berufen worden, um die erste Herbstoper für das Theater S. Carlo zu schreiben; so wie auch nach Mayland, um die erste Frühlingsoper für das Theater alla Scala daselbst zu componiren. Der Ruf ist ehrenvoll für ihn, sollten auch die ungeheuren, zum Theil ganz widersinnigen Lobsprüche, die, von hier nach Italien gesandt, mitunter auf Erzählungen von hiesigen Ehrenbezeigungen gebauet sind, die geradezu unwahr sind und hier nie stattgefunden haben — sollten auf ihn, diesen Ruf, auch diese Unbesonnenheiten u. Abgeschmacktheiten bedeutenden Einfluss gehabt haben. Der König, der den jungen, talentvollen und fleissigen Künstler mit seiner Gunst beglückt, hat ihm einen achtmonatlichen Urlaub bewilligt, und er wird in wenigen Tagen abreisen. Möge es ihm glücken, seinen Ruf in Italien durch seine Werke besser zu bewähren, als durch jene Manipulationen auf die Dauer möglich ist! Wir wünschen dies nicht nur, sondern wir hoffen es; denn wir kennen seine Fähigkeiten, und sind gewiss, er werde alle Kräfte aufbieten, sie aufs vortheilhafteste anzuwenden, indem er so gut weiss, als wir wissen, dass die Herren Mayländer nicht mit sich spassen lassen, und die Neapolitaner, sind sie gleich weniger streng, doch auch nicht. — Hr. und Mad. Weixelbaum von Carlsruhe sind mit sehr gutem Gehalte auf Ein Jahr bey dem hiesigen königl. Theater angestellt worden.

Berlin. Uebersicht der Monate July und August. Den 18ten Jul. ward zum erstenmal gegeben: *Theatralische Abenteuer,* komische Oper in 2 Abtheilungen, mit Musik von Cimarosa und Mozart. Der Inhalt ist unbedeutend, doch unterhaltend; das Stück ward brav gegeben und mit Beyfall aufgenommen. Besonders gefielen: die Ouverture; Polidoro's (Hr. Eunike) Recitativ und Arie: O, welche Qual erregt mir mein schwaches Herz etc.; Lorenzo's (Hrn. Fischer) Arie: In die Logen tret' ich höflich etc.; Merlina's (Mad. Eunike) Arie: Ihr fraget dem Charakter nach etc.; Rosalba's (Mad. Schulz) Arie: An dem schönsten Frühlingsmorgen etc.; Isabella's (Dem. Schmalz) Recitative und Arien: Noch einmal scheint die Hoffnung zu lächeln etc. und: O Himmel, was that ich etc.; Polidoro's Arie: Ach Geliebte, deine Treue etc., und Rosalba's Arie: Bester Jüngling, mit Entzücken etc. — Den 21sten war geistliche Musik in der neuen Kirche zum Besten der nothleidenden Bewohner in den Rheinprovinzen. Der treffliche Inhalt wurde würdig ausgeführt. Die erste Abtheilung gab das neu umgearbeitete *Requiem* von Gottfr. Weber, in dem Hr. Eunike die Tenor-Solopartie vortrug; einen Psalm vom Abbé Stadler, mit Begleitung der Orgel, gesungen von Mad. Milder-Hauptmann, und eine neue Messe von Naumann aus F dur, in der Dem. Schmalz, Mad. Thürschmidt und die Hrn. Stümer und Fischer, die Solopartien ausführten; die zweyte Abtheilung, einen Psalm vom Abbé Stadler, mit Begleitung der Orgel, auch von Mad. Milder-Hauptmann gesungen, und ein grosses *Te Deum* von Hasse. — Den 30sten Jul. gab man zum erstenmal in italienisch. Sprache: *Giulietta e Romeo,* Drama in 3 Abtheilungen, mit Musik von Zingarelli. Da dies Singspiel schon 1812 nach der Uebersetzung von Herklots gegeben worden ist, so beziehe ich mich auf meinen damaligen Bericht, und bemerke nur, dass es trefflich gegeben und auch bey der Wiederholung, am 10ten Aug., mit vielem Beyfall aufgenommen wurde. Hr. Fischer gab den Capelli, Mad. Schulz die Giulietta, Hr. Blume den Gilberto und Dem. Leist die Mathilde. Den Romeo gab Mad. Marianne Sessi vortrefflich, wie man auch von ihr erwarten konnte. Diese herrliche Sängerin hat auch dreymal, den 6ten u. 15ten Jul., und den 17ten Aug., den Pygmalion, italienisch, in der Oper in 2 Abtheilungen, nach dem Französischen des Rousseau, mit Musik von Cimadoro gesungen. (Cimadoro ist in England jung gestorben.) Wenn man bedenkt, dass dies Melodrama anderthalb Stunden dauert, so bewundert man die gewaltige Kraft und Haltung der Mad. Sessi, die allein in steter Anstrengung auf der Bühne blieb, in Cimadoro's Musik noch zwey Scenen von Federici und Portogallo einlegte, und die Aufmerksamkeit der

Digitized by Google

Zuhörer ununterbrochen fesselte. — Den 3ten Aug. ward zur Geburtsfeyer des Königs eine Rede des Kriegsraths May, von Hrn. Beschort gesprochen. Dann folgte Mozarts *Hochzeit des Figaro* und ein neues Divertissement. — Den 6ten war im Opernhause grosses Vocal- und Instrumentalconcert. Der erste Theil gab die Ouverture aus Mehuls Oper, *le jeune Henri*, die Scene und Arie: *Una voce al cor mi parla*, von Pär, ges. von Mad. Neumann-Sessi, die von Leipzig aus ihre Schwester und uns besuchte; Variationen u. Polonoise, gesetzt und gesp. vom Hrn. Kammermusic. Bärmann; das Duett von Portugallo: *Taci con questi accenti*, ges. von Mad. Marianne Sessi und Hrn. Fischer, und das Finale aus dem ersten Acte der Oper, *Johann von Paris*; der zweyte Theil eine Ouverture von A. Romberg, Scene u. Arie von Nicolini, ges. von Mad. Neumann-Sessi, ein Concertino für die Klarinette, geblasen vom Hrn. Kammermusic. Tausch, und Sim. Mayer's Scene und Duett: *Taci, vd dell' alta impressa*, gesungen von beyden Sessi. Mad. Neumann-Sessi, die jüngste Schwester der gefeyerten Marianne, besitzt eine, mehr angenehme und frische, als sehr starke Stimme, viel Beweglichkeit, bedeutende Höhe, treffliche Methode, geschmackvollen, nicht überladenen Vortrag, und besonders auch ein reines, einnehmendes *Staccato*. — Den 21sten ward zum erstenmal gegeben: *Der Oheim als Kammerdiener*, Lustspiel in 1 Aufzug mit Gesang, nach dem Französischen des Duval, vom Kriegsrath May; die Musik von Della Maria. Die leichte, melodische, und nicht charakterlose Musik ward unter des Musikdir.s Seidel Leitung gut ausgeführt, gefiel jedoch nicht besonders, im Ganzen nämlich; einige einzelne Stücke aber fanden Beyfall. — Den 22sten war Kirchenmusik in der St. Marienkirche unter Leitung des Hrn. Prof. Zelter, zum Besten des hiesigen Bürgerrettungsinstituts. Den Eingang machte eine Toccata für die Orgel von Joh. Seb. Bach, gespielt von dem Organisten an jener Kirche, der sich A. W. Bach nennt, dessen Familienname aber Werner seyn soll. Darauf führte die Singeakademie auf: *Lob des Höchsten*, von Utz, in Musik gesetzt von Joh. Pet. Schulz; hieran schloss sich ein *Miserere* für 3 Stimmen, angeblich von Händel, gesungen von Mad. Marianne Sessi, Dem. Blank und Hrn. Gern, und dann der Chor von Karl Fasch: *Quoniam si voluisses* — den zweyten Theil eröffnete eine Fuge für die Orgel von Albrechtsberger, brav gespielt von dem jungen Eduard Grell aus Berlin. Hierauf sang Mad. Marianne Sessi Händels Arie: *Dove sei mio caro Dio*, und die Singakademie zwey Stücke aus dem, von Fasch in Musik gesetzten 119ten Psalm. Der dritte Theil gab ein *Gloria* zu zwey Chören von Joh. Haydn. Alles wurde vortrefflich ausgeführt, und fand einstimmigen Beyfall der äusserst zahlreichen Versammlung. — Von fremden Schauspielern sind noch aufgetreten: Hr. Schmelka, dessen ich im vorigen Bericht schon erwähnte, am 3ten, 7ten und 16ten Jul. als Lorenz in Fischers *Hausgesinde*, als Rochus Pumpernikel in Stegmayers Quodlibet dieses Namens, und als Jacob Buschmann in Bierey's *Rosette*. Der ebenfalls schon früher erwähnte Hr. Brock trat noch am 7ten Jul. als Heinrich im *Rochus Pumpernickel* auf. Hr. Anton Hasenhut vom Theater zu Wien, gab am 11ten Jul. den Lorenz in Fischers *Hausgesinde*, mit sehr getheiltem Beyfall. Was ganz local ist, sollte es auch bleiben wollen. Wenig Glück hatte auch Hr. Urban vom königl. Hoftheater zu München, der am 12ten Jul. in dem von ihm gedichteten melodramatisirten Phantasiegemälde, *das erwachte Gewissen*, mit Musik vom königl. bayerschen Musikdir. Lindpaintner, den Herrmann gab.

Durch die öffentlichen Blätter ist Ihnen längst bekannt, dass das, erst 1802 eröffnete neue Schauspielhaus am 29sten Jul. des Mittags in zwey Stunden durch unbekannte Veranlassung abbrannte, mit den darin befindlichen Decorationen, der Garderobe, und einem Theile der Partituren, von denen jedoch Hr. Musikdir. Seidel mit Lebensgefahr mehre rettete. An Instrumenten ist wenig verloren gegangen, weil die Kapelle im Opernhause unter dem Hrn. Kapellm. Romberg Zingarelli's *Romeo und Julia* probirte. Der im Brande verunglückte Schauspieler, Carlsberg, von Danzig hiehergekommen, war erst kürzlich engagirt, und hatte, namentlich am 3ten Jul. in Winters *reisendem Studenten* den Wilhelm Mauser brav gespielt. Für seine unglückliche Wittwe und hülfsbedürftige Mutter hat der Generalintendant, Graf Brühl, eine bedeutende Sammlung veranstaltet. Eben derselbe hat auch in den öffentlichen Blättern die vielen Beyträge zur Garderobe einzeln aufgeführt, die von allen Seiten bey ihm einkommen, grossentheils aber freylich aus sehr geringen Stücken bestehen. Nach seiner Bekanntmachung

Digitized by Google

vom 8ten August können, wegen des Unglücks des Schauspielhauses, in diesem Jahre den Mitgliedern auswärtiger Bühnen keine Gastrollen mehr zugestanden werden. Uebrigens werden seitdem die täglichen Vorstellungen in dem königl. Opernhause gegeben, und ausser den schon in diesem Bericht genannten Opern haben wir gehört: *Fanchon, Fidelio, Lilla, Oedip, Athalia, das Neusonntagskind, den Schiffscapitain, das Geheimnis, den Augenarzt* etc. — Das von dem verstorbenen Tausch gegründete Conservatorium zur Bildung für Blasinstrumentisten ist am 6ten July von dessen Sohne, Friedr. Tausch, erstem Klarinettisten der königl. Kapelle, wieder eröffnet worden. Die Uebungen dieser sehr nützlichen Anstalt werden jeden Sonntag früh von 8 bis 10 Uhr fortgesetzt.

Hier folgen die neulich versprochenen nähern Nachrichten über den verstorbenen Gürrlich. Joseph Augustin Gürrlich wurde zu Münsterberg in Schlesien 1761 geboren, besuchte Anfangs die, damals von Jesuiten geleitete, lateinische Schule in Breslau, und übte früh die Musik, besonders Klavier, Orgel u. s. w. Dann hörte er theologische Vorlesungen, bis er im 20sten Jahre zum Lehrer der katholischen Schule bey der hiesigen St. Hedwigskirche und zum Organisten an derselben berufen wurde. Nach sechs Jahren wurde er als Contraviolonist in der königl. Kapelle angestellt, und componirte mit Beyfall kleine Ballete, italienische Scenen u. Arien, (darunter wahrhaft schöne,) und die Oper, das *Incognito*, von Herklots. Bey der Vereinigung der beyden königl. Theater und der neuen Organisation des königl. Orchesters im J. 1811 ward er als königl. Musikdirector angestellt. Von seinen spätern Compositionen erwarben sich die Ballete, der *Opernschneider* und die *Rückkehr*, und die Oper, *Hans Max Giesbrecht von der Humpenburg*, von Kotzebue, durch phantasiereiche und liebliche Melodien allgemeinen Beyfall, und ihrem Verf. die Ehre, 1816 zum königl. Kapellm. ernannt zu werden. Er starb am 27sten Juny in seinem 56sten Jahre, zu früh für seine Familie und für die Kunst. Er bearbeitete eben eine neue Oper, *Alfred*, in 3 Acten, von Kotzebue. Am 4ten July wurde in der katholischen Kirche, den Gebräuchen derselben gemäss, Mozarts *Requiem*, unter des Hrn. Kapellm.s Weber Leitung von der königl. Kapelle und allen königl. Sängern und Sängerinnen ausgeführt. Gürrlich war ein wackerer, gründlicher, fleissiger und bescheidner Mann, der sichs sein Lebenlang hatte nur allzusauer müssen werden lassen, bis er endlich zu einem vortheilhaften Posten gelangte, dem er nun aber nur so kurze Zeit vorstand und seiner Vortheile genoss.

Berlin. (Von einem andern Corresp.) Der hiesige geschickte Orgelbauer, Marx, hat ein Orgelwerk von ganz eigner Art gebaut, das die Aufmerksamkeit aller Kenner auf sich zieht, und allerdings gesehen und gehört zu werden verdient. Das Aeussere ist in der Eisengiesserey *ganz aus Eisen* gegossen, leidet also nicht vom Wurm. Es ist im gothischen Geschmack angelegt, nach der Zeichnung des Geh. Bauraths Schinkel, und gewährt einen wunderbaren, imposanten Anblick. Die Pfeifen sind nach einer ganz neuen Erfindung mit mühsamen Fleisse von Zink gefertigt, und begreifen 6 Register, die einen hellen, angenehmen Klang haben. Sie ist für die Kirche in Hohen-Ofen, (bey Neustadt an der Dosse) bestimmt, wohin sie noch vor dem Reformationsfeste abgehen wird. Das hiesige Oberberg-Amt hat die Veranstaltung getroffen, dass dies in seiner Art einzige Werk zum Besten der unglücklichen Einwohner am Rhein täglich zu sehen ist. Zum Besten jener Bedürftigen trägt jedoch an zwey bestimmten Wochentagen einer unsrer Orgelspieler, Hr. Dr. Kühnau, angemessene Orgelsachen darauf vor. Jedermann lässt dem deutschen Kunstfleis auch in dieser Aeusserung desselben Gerechtigkeit wiederfahren.

Kurze Anzeige.

Trio pour le Pianoforte, Flûte et Violoncelle — — par J. Woelfl. Oeuvr. 66. à Offenbach, chez André. (Pr. 1 Fl. 30 Kr.)

Leicht und klein, in jedem Sinne dieser Worte: doch in den Melodien gefällig, und in der Haltung munter — ohngefähr wie sonst Wanhall. Das Pianoforte kann auch ohne die beyden andern Instrumente gebraucht werden. Das Ganze: ein ziemlich kurzes Allegro, und ein etwas längeres Rondo.

Digitized by Google

Grossherzoglich Hessisches Hof-Orchester zu Darmstadt.

Direction.

Hof-Kapellmeister *Carl Wagner.* Musikdirector *Georg Mangold.*

Instrumente.	Charakter.	Classe	Namen.
Ite Violine.	Concertmeister		Ernst Hesse.
	Kammermusicus	2.	Jacob Weigand.
	Hofmusicus	1.	Ludwig Mangold.
	—	–	Georg Thomas.
	—	–	Wilhelm Mangold.
	—	–	Johann Bott.
	—	–	Max Haller.
	—	–	Georg Scherzer.
	—	–	Valentin Appold.
	—	2.	Wolf Lindheim.
	Accessist	2.	Friedr. Hassloch.
IIte Violine.	Kammermusicus	1.	Jacob Springauf.
	— — . . .	2.	Lorenz Hallbauer.
	— — . . .	–	Chr. Heinr. Rink.
	— — . . .	–	Johannes Mangold.
	Hofmusicus	1.	Gottlieb Albrecht.
	—	–	Georg Albrecht.
	—	–	Ludwig Anton.
	—	2.	Friedr. Wiese.
	Accessist	1.	Ludwig Schlosser.
	—	2.	Daniel Anton II.
	Kriegs-Registrator.	–	Heinrich Wagner.
Viola.	Kammermusicus	1.	Ehrhardt Hutter.
	— — . . .	–	Gottfried Harbordt.
	— — . . .	2.	Christian Brunner.
	Hofmusicus	1.	Georg Weigand.
	Accessist	1.	Joh.s Schnittspahn.
	—	–	Friedr. Thomas.

Instrumente.	Charakter.	Classe	Namen.
Violoncell.	Kammermusicus	1.	August Manold.
	— — . . .	2.	Georg Thurn.
	Hofmusicus	1.	Philipp Strauss.
	—	–	Philipp Haack.
	Accessist	1.	Daniel Anton I.
	—	2.	Daniel Weber.
Contra-Bass.	Kammermusicus	1.	Christian Müller.
	— — . . .	2.	Wilhelm Bickel.
	Hofmusicus	1.	Georg Gross.
Flöten und Piccolo.	Kammermusicus	1.	Heinrich Backofen.
	Accessist	1.	Adam Dittmann.
	—	–	Carl Stautz.
	Canzley-Secretair . . .	–	Friedr. Aug. Boose.
Oboen.	Kammermusicus	1.	Georg Niebergall.
	— — . . .	2.	Elias Niebergall.
	Accessist	1.	Philipp Mager.
Clarinetten.	Kammermusicus	1.	Friedr. Wagner.
	Hofmusicus	1.	Christian Bogel.
Fagotte.	Kammermusicus	1.	Paul Mangold.
	Hofmusicus	1.	Valentin Glaser.
Hörner.	Kammermusicus	1.	Carl Mangold.
	— — . . .	–	Adam Büchler.
	Hofmusicus	–	Franz Anton Soistmann.
	—	2.	Friedr. Wittich.
Trompeten.	—	1.	Ludwig Kaiser.
	—	–	Jacob Reitz.
Posaunen.	—	2.	Friedr. Anton.
	Accessist	1.	Georg Fischer. Hofmusicus.
	—	1.	Ludwig Haack.
Pauken.	Hofmusicus	1.	Wendel Weigand.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24ten September. | N°. 39. | 1817.

Recension.

Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst etc., von Gottfried Weber.

(Beschluss aus der 38ten No.)

II. Umgestaltungen der Grundharmonien. Geschehen *A*) durch Umgestaltung der Lage; sey es nun, dass man die Töne eines Accordes blos weiter auseinander legt, wie wenn man z. B. $\begin{smallmatrix}g\\e\\c\end{smallmatrix}$ in $\begin{smallmatrix}\bar{g}\\e\\c\end{smallmatrix}$ verwandelt; oder dass man sie in Ansehung ihrer Lage gegen einander verwechselt (versetzt), und z. B. $\begin{smallmatrix}g\\e\\c\end{smallmatrix}$ in $\begin{smallmatrix}\bar{c}\\g\\e\end{smallmatrix}$ umändert, wodurch denn bekanntlich aus dem Dreyklange der Sexten- und Quartsexten-Accord, und aus dem Septimenaccord der Quintsexten, der Terzquarten und der Secunden-Accord entstehen; (hierüber das Nöthige bestimmt und klar.) *B*) durch Verdoppelung; *C*) durch Auslassung eines Tones in einem Accorde; *D*) durch Hinzufügung eines Tones; *E*) durch zufällige Erhöhung eines Tones; *F*) durch Brechung; und *G*) durch harmoniefremde Töne, welche z. B. bey Vorhalten, Durchgängen, Wechselnoten und dergleichen, eintreten. (Alles, im Allgemeinen, mit Scharfsinn behandelt. Gegen Einzelnes lassen sich Zweifel erheben. In der Lehre von der Verdoppelung wird S. 156 etc. behauptet: es sey grösstentheils willkürlich, welches Intervall eines Accords man verdoppeln wolle. Denn es gebe kein Intervall, welches darum, weil es dieses Intervall sey, keine Verdoppelung zulasse. Die Regel z. B., dass Dissonanzen nicht verdoppelt werden sollen, sey zwar (S. 158) „*ziemlich* wahr; aber nicht darum, weil sie (die Dissonanzen) Dissonanzen sind, sondern weil die *an sich* fehlerfreye Verdoppelung solcher Intervalle zu verbotnen Octaven verleitet. Können aber diese dabey doch vermieden werden, so ist auch die Verdoppelung erlaubt, und das Verbot wieder unnütz, folglich die Regel unwahr.“ Aber 1) eine Vorschrift, die in der Regel gilt, ist doch wol eben darum eine Regel, wenn sie auch Ausnahmen leidet! Wie viele Regeln ohne Ausnahme giebt es denn auf dem Felde der schönen Künste? 2) die Verdoppelung der Dissonanzen ist in der Regel unstatthaft, weil sie auf verbotne Octaven führt. Warum aber führt sie denn hierauf? Weil die Dissonanzen keine freye, sondern eine bestimmte Fortschreitung haben. Und warum haben sie diese? Weil sie Dissonanzen sind. Folglich ist die Verdoppelung der Dissonanzen doch eben darum, weil sie Dissonanzen sind, nicht zulässig. Und ist denn dies 3) der einzige Grund von dem Verbote, Dissonanzen zu verdoppeln? Will doch der Verf. selbst (S. 156) lieber den Grundton oder die Quinte, als die Terz, verdoppeln, weil diese schon an sich selbst etwas von jenem Hervorstechendes hat! Wie viel mehr muss dies also von den Dissonanzen, den härtern zumal, gelten! — In der Lehre von der Auslassung wird (S. 160) unsern Lehrbüchern vorgeworfen, dass sie darüber eigentlich gar nichts sagen, und dann als Regel aufgestellt: dass es nicht gut sey, bey dem Dreyklange die Terz wegzulassen, ausser bey dem Dreyklange auf der Dominante. Dies ist alles, was darüber bestimmt angegeben wird. Denn übrigens ist nur noch die allgemeine Bemerkung beygefügt, dass man kein Intervall ohne Noth, und kein solches weglassen solle, durch dessen Weglassung Mehrdeutigkeit entstehen würde. Wie mochte also der Verf., bey dieser äussersten Unvollständigkeit seiner Theorie, andre Tonlehrer der Unvollständigkeit

Digitized by Google

zeihen! Andre haben ja nicht allein von dem Dreyklange, sondern auch von den übrigen Accorden bestimmt angegeben, welche Intervalle derselben, und unter welchen Bedingungen sie weggelassen werden dürfen, oder nicht; z. B. Türk, in der *Anweisung zum Generalbassspielen* (2te Ausg. §. 104, 114, 122, 142, 146, 152, 157, 163, 169, 170, 175, 187 etc.) — Die Umgestaltung eines Accordes durch Hinzufügung eines Tones soll, nach S. 163, wo indessen doch kein Grund angegeben wird, warum? blos bey dem Hauptseptimenaccorde Anwendung finden, und darin bestehen, dass diesem Accorde eine grosse oder kleine None beygefügt wird; wie z.

			a		as	
	f		f		f	
B. wenn man	d	in	d	oder in	d	verwandelt
	h		h		h	
	g		g		g	

Der Verf. will diese letztern Accorde — die bekannten Nonenaccorde — weder mit Kirnberger für blosse Vorhalte, noch mit Marpurg für Grundaccorde halten; sie sollen, wie gesagt, Umgestaltungen des Hauptseptimenaccordes seyn. — Obwol nun durch blosses Hinzusetzen allein das, was schon da war, nicht umgestaltet wird, wie eine gerade Linie dadurch keine andre Gestalt bekömmt, dass man noch ein Stück daran setzt; und obwol, nach dieser Vorstellungsart, jeder Septimenaccord eine Umgestaltung des Dreyklanges seyn würde, indem jeder aus einem Dreyklange durch Hinzufügung einer Septime gebildet werden kann, — was doch der Verf., der Septimenaccorde unter die Stammaccorde stellt, keinesweges zugeben könnte: so hält sich Rec. doch dabey nicht weiter auf. Missbilligung aber verdient der Ausfall gegen Türk S. 165, wo es heisst: „Um diesen Widerspruch (dass nämlich die None ein blosser Vorhalt sey, und doch zuweilen liegen bleiben oder springen könne) zu bemänteln, muss man dann Ausnahmen von der Regel anführen, sogenannte *elliptische oder katachrestische Auflösungen, d. h. Auflösungen, wobey die Auflösung unterbleibt, wie z. B. Türk, Anw. z. Generalbassspielen* §. 47 —!“ Gleichsam als hätte Türk jenen Widerspruch sich zu Schulden kommen lassen, und diese Auflösungen dagegen zu Hülfe gerufen! Beydes ist durchaus unwahr! Türk sagt nur: die None sey *fast* immer ein Vorhalt (Gen. B. §. 166) — was sich auch gar nicht leugnen lässt, und von dem Verf. selbst eingeräumt wird, indem er S. 164 nur sagt: die kirnbergersche Ansicht sey *nicht durchgehends* anwendbar. Und der sogenannten elliptischen Auflösungen hat Türk bey dem Nonenaccorde mit keinem Worte Erwähnung gethan. — Auf der Umgestaltung durch Zusetzen soll nun der schon erwähnte *verminderte Septimenaccord* beruhen; darauf nämlich, dass man zu dem Hauptseptimenaccorde in seiner natürlichen Lage die kleine None hinzusetzt, (wodurch man einen Nonenaccord bekömmt), und dann den Grundton weglässt, welches dann wieder eine Umgestaltung jenes Nonenaccordes ist, S. 159). Z. B.:

f	as	as
d	f	f
h	d	d
	h	h
g,	g,	

Sonach wäre also der verminderte Septimenaccord zunächst aus dem Nonenaccorde und mittelbar aus dem Hauptseptimenaccorde abgeleitet. Aber 1) ist es schon im Allgemeinen unmöglich, dass das Einfachere aus dem Zusammengesetztern abgeleitet sey, da diesem vielmehr jenes schon zum Grunde liegen muss. Die Salpetersäure entstehet nicht aus dem Salpeter; sie muss vielmehr schon zum Grunde liegen, wenn Salpeter möglich seyn soll. Eben so wenig kann ein vierstimmiger Accord aus einem fünfstimmigen, der verminderte Septimenaccord aus dem Nonenaccorde, abgeleitet seyn. 2) Was der Verf. zur Rechtfertigung seiner Ansicht sagt, ist nicht beweisend. Es heisst S. 176: „Der Accord (Gis, H, d, f) heischt als folgende Harmonie zunächst den Dreyklang auf A, also auf der Obersecunde des Basstones, indess ja doch die übrigen Septimenaccorde die Harmonie auf der Oberquarte heischen, welche aber der Harmonie (Gis, H, d, f) ganz fremd ist.“ Denn was soll hieraus folgen? Dass der verminderte Septimenaccord kein Septimenaccord, sondern zunächst eine Umgestaltung des Nonenaccordes sey? Aber zuvörderst folgt das nicht; denn specifische Verschiedenheiten haben die Arten Einer Gattung alle Mal; folglich auch die verschiednen Septimenaccorde. Und sodann, wenn es folgte; so wäre es der ausdrücklichen Behauptung des Verf.s entgegen. Der verminderte Septimenaccord soll ja

Digitized by Google

mittelbar ein umgestalteter Hauptseptimenaccord seyn. Oder soll blos folgen, dass der verminderte Septimenaccord kein Stammaccord sey? Dieses aber folgt aus dem Grunde, dass er sich in der Auflösung, die er fordert, von den übrigen Septimenaccorden unterscheidet, eben so wenig, wie das vorige. Denn auch verschiedne Stammaccorde müssen Verschiedenheiten an sich haben. Und wenn es folgte; so würde es den eignen Begriffen des Verf.s widersprechen. Denn diesem zufolge verhält sich, wie schon oben bemerkt ist, der Grundaccord zu dem abgeleiteten, wie die Gattung zu der Art. Wenn also aus des Verf.s Gründen folgte, dass der verminderte Septimenaccord kein Grundaccord, sondern ein abgeleiteter sey, und wenn ihm der Hauptseptimenaccord zum Grunde läge: so müsste er sich zu dem letztern wie die Art zu ihrer Gattung verhalten, und also *alle*, dem letztern zukommende Merkmale haben, und folglich auch eben so fortschreiten, wie dieser. Da dies nun nicht der Fall ist: so kann er auch eben darum, nach des Verf.s Systeme, nicht von dem Hauptseptimenaccorde abgeleitet seyn.

III. Harmonische Mehrdeutigkeit — sowol in Ansehung der einzelnen Töne eines Accordes, als auch in Ansehung der zum Grunde liegenden Harmonie. So klingt z. B.:

as gis
f f
d eben so wie d und
B B

h
bey d kann sowol der harte Dreyklang von G
H
zum Grunde liegen, als der verminderte von H und mehre andre.

IV. Consonirende und dissonirende Accorde und Töne. Die ganze Lehre von Consonanzen und Dissonanzen soll verwiesen werden; weil sie zu nichts zu gebrauchen sey. Gesetzt aber, dies wäre wirklich der Fall: so sollte doch ein so denkender Mann, wie der Verf., der handwerksmässigen Behandlung der Wissenschafften nicht das Wort reden, welche niemals das Wissen um sein selbst willen achtet, sondern es nur dann schätzt, wenn es unmittelbar in der Ausübung zu brauchen ist. Doch der Verf. hält diese Untersuchung an sich selbst für eine leere Spitzfindigkeit. Wir wollen ihn hören! „Schon der historische Umstand (S. 201), dass die Gelehrten noch nicht einmal darüber im Reinen sind, was eine Con- und was eine Dissonanz sey — beweiset, dass entweder die gelehrten Streiter sich dessen, worüber sie streiten, nicht recht klar bewusst sind, oder dass es der Eintheilung selbst an einem genügenden Eintheilungsgrunde fehlt.“ Aber der vorausgesetzte Umstand findet in der That nicht Statt. Man hat gestritten über die Subsumption unter den Begriff der Consonanz, ob z. B. die Quarte darunter gehöre, oder nicht? keineswegs aber über den Begriff selbst. Denn dass man *verschiedne* Erklärungen von demselben gegeben hat, ist noch kein Streit über ihn. Denn verschiedne Erklärungen sind darum noch nicht entgegengesetzte. Man kann von einer Sache einerley Begriffe haben, und doch verschiedne Erklärungen davon geben: wesentliche und accidentelle, Sach- und Wort-Erklärungen, genetische und nichtgenetische. Selbst die strengste aller Wissenschaften, die reine Mathematik, kann von einer Sache verschiedne Erklärungen geben, und niemand denkt deshalb an einen Streit über den Begriff dieser Sache. Sie kann sagen: eine Ellipse ist ein Kegelschnitt, der schief gegen die Grundfläche durch beyde Seiten des Kegels geht; oder: sie ist eine Ebne mit zwey Punkten, deren Entfernungen von jedem Punkte des Umfanges, zusammen genommen, alle Mal gleich sind; oder: sie ist eine Ebne, worin (nach der gewöhnlichen Bezeichnungsart $y^2 = px - \frac{px^2}{a}$. Wenn aber auch über den Begriff von Consonanz selbst gestritten würde; so könnte das keineswegs beweisen, dass man bey der Unterscheidung der Consonanzen und Dissonanzen nicht wüsste, was man wollte, oder dass gar ein wahrer Unterschied dazwischen nicht statt finde. Man hat viel gestritten über den Begriff des Lichtes, ob dasselbe eine blosse Modification des Wärmestoffes sey, oder nicht? Aber daraus folgt nicht, dass diejenigen, welche Licht und Finsternis unterscheiden, nicht wissen, was sie wollen, oder dass gar zwischen Licht und Finsternis kein Unterschied ist. — Und was hat denn der Verf. gegen die Erklärungen einzuwenden, die man von Consonanz und Dissonanz gegeben hat? Denen, welche die letztere durch Uebelklang, die erstere durch Wohlklang erklären, setzt er S. 202 entgegen: in der schönen Kunst der Töne solle Alles wohl, Nichts übel klingen. Darf man aber erst noch erinnern, dass, was für

sich allein übel klingt, im Zusammenhange mit andern, den Wohlklang befördern kann? Kann doch auch, was für sich allein übel schmeckt, *assa foetida* sogar, in Verbindung mit andern Dingen den Wohlgeschmack erhöhen! — Denen, welche sagen: eine Dissonanz sey ein Intervall, welches vorbereitet und aufgelöset werden müsse, wird S. 203 erwiedert: „Wir wollen nicht einmal viel daraus machen, dass hier die Behandlungsart, welche die Sache erfordert, als Definition derselben *verzollt* wird, etwa so, als wollte Einer einen Katarrh definiren: es sey ein Uebel, welches aufgelöset werden müsse." (Nicht also! Es kömmt nur darauf an, dass die Behandlungsart der Sache eigenthümlich sey; so kann sie gar wohl zu einer ausserwesentlichen und Nominal-Erklärung gebraucht werden: und eine solche Erklärung ist dann keinesweges von der Art, wie die vom Katarrh angegebne, sondern so, als wenn man sagte: der Katarrh ist das Uebel, welches durch x gehoben werden muss; wenn x ein eigenthümliches, nur gegen den Katarrh wirkendes Mittel wäre.) „Nein: die sogenannte Definition ist theils *unwahr*, theils ist das darin angegebne Merkmal *nicht unterscheidend.*" Warum aber ist sie unwahr? Weil einige Dissonanzen in einigen Fällen auch frey eintreten können. Aber *in der Regel* erfordern doch die Dissonanzen eine Vorbereitung, und zwar immer um so unerlässlicher, je mehr sie dissoniren; und nur das ist die Meynung. Und warum ist das angegebne Merkmal nicht unterscheidend? Weil „auch manche andre, consonirende *Noten* keine freye Fortschreitung haben, z. B. Subsemitonien der Tonart." Aber ist denn eine bestimmte, nicht freye Fortschreitung mit Auflösung einerley? Wenn eine Consonanz in eine andre fortschreitet; so ist das, die Fortschreitung mag frey oder nicht frey seyn, eben darum, weil sie Fortschreitung einer *Consonanz* ist, schlechterdings keine *Auflösung*. Umgekehrt, gehört es zum Begriffe von Auflösung an sich selbst gar nicht, dass sie eine bestimmte Fortschreitung sey. Könnte eine Dissonanz in zwey verschiedne Consonanzen, und zwar nach Willkür bald in die eine, bald in die andre übergehen: so würde dies doch jedesmal eine Auflösung derselben seyn. Dass eine Dissonanz nur eine einzige Fortschreitung zulasse, folgt nicht aus dem Begriffe von Auflösung an sich selbst, sondern muss aus ganz andern Gründen erst bewiesen werden. — Bekanntlich hat man consonirende und dissonirende Intervalle auch nach den Schwingungszahlen ihrer Töne unterschieden. Der Verf. drückt sich S. 207 darüber so aus: „Consonirend sind" — nämlich nach der Behauptung derer, welche die eben erwähnte Vorstellungsart zum Grunde legen, — „zwey Töne, welche in Ansehung der Geschwindigkeit ihrer Schwingungen in einfachern Verhältnissen stehen; die aber, deren Geschwindigkeiten gegen einander durch verwickeltere Brüche ausgedrückt werden, heissen dissonirend. Das einfachste Verhältnis ist 1 : 1, nach diesem 1 : 2, dann 2 : 3; immer weniger einfach, und also immer weniger consonirend, sind 3 : 4, 4 : 5, 5 : 6, 6 : 7, 7 : 8 etc. Nun nimmt man an, die Grenze zwischen Consoniren und Dissoniren liege bey 6 : 7, nennt alles, was diesseits dieser Grenze liegt, Consonanz, alles Jenseitige aber Dissonanz." Man sieht leicht, was der Verf. die Vertheidiger dieser Vorstellungsart sagen lassen will: dass nämlich zwey Töne um so mehr consoniren, je *kleinere* ganze Zahlen das Verhältnis ihrer Schwingungen ausdrücken. Was er sie aber wirklich sagen lässt, werden sie von sich ablehnen. Denn *einfach* ist das Verhältnis 7 : 8 vollkommen eben so, wie das Verhältnis 1 : 1, und dem Einfachen stehet nicht das Verwickelte, sondern das Zusammengesetzte entgegen. Was nicht einfach ist, das ist darum noch nicht verwickelt; es kann auch vollkommen *ent*wickelt seyn. — Was hat nun aber der Verf. gegen diese Vorstellungsart einzuwenden? 1) Sie dreht sich blos um das Mehr oder Weniger der „Complication," und kann folglich die Grenze zwischen Consoniren und Dissoniren nicht anders als „arbiträr" ziehen (S. 208). Gerade das aber spricht für ihre Richtigkeit; denn es stimmt mit der Sache überein. Der Uebergang aus dem Consoniren in das Dissoniren geschiehet nicht sprungweise, sondern allmählich, im strengen Sinne; von dem vollkommensten Consoniren bis zu dem vollkommensten Dissoniren gehet es *stätig* durch *unendlich* viele Grade, und die mittelsten Grade können von dem Einen noch zu dem Consoniren, von dem Andern schon zum Dissoniren gerechnet werden, je nachdem seine Empfänglichkeit verschieden ist; welches also von *subjectiven* Gründen abhängt. Es hat damit die nämliche Bewandtnis, wie mit vielen andern Dingen; wie z. B. mit dem Uebergange der Helligkeit des Tages in die Dunkelheit

Digitized by Google

der Nacht, der auch stätig und allmählich geschiehet. Welches ist denn der *bestimmte Augenblick* des Abends, wo es aufhört helle zu seyn, und anfängt dunkel zu werden? Niemand kann die Grenze anders als „arbiträr“ ziehen. Ist aber darum zwischen Helle und Dunkelkeit kein wahrer Unterschied? oder die Beachtung desselben unnütz? 2) Jene Vorstellungsart lehrt uns blos „con- oder dissonirende *Tonverhältnisse*, nicht aber con- oder dissonirende *Töne* erkennen; nicht erkennen, *welcher* Ton der con- oder dissonirende sey.“ Aber auch dies zeugt wieder für die Richtigkeit dieser Vorstellungsart. Denn kein Ton consonirt oder dissonirt für sich allein, sondern nur, mit einem andern zusammen genommen; und dies ist wechselseitig: dissonirt x mit y, so dissonirt auch y mit x. Wenn daher eine Dissonanz (x mit y zusammen) gegeben ist: so ist es an sich vollkommen gleichgültig, ob man x oder y den dissonirenden Ton nennen will; nur erst in dem Zusammenhange, worin sie vorkommen, können Gründe liegen, warum vielmehr der eine und nicht der andre als dissonirend zu betrachten sey; völlig eben so, wie bey entgegengesetzten Grössen an sich selbst, die eine so gut wie die andre als die negative betrachtet, und nur erst durch den Zusammenhang bestimmt werden kann, welche als solche anzusehen sey. Wenn daher erklärt werden soll, was Dissonanz überhaupt und an sich selbst sey: so darf dabey nicht bestimmt werden, welcher *Ton* dabey der dissonirende sey; weil dies an sich selbst nicht bestimmt *ist*, und also in den Begriff Etwas würde hinein gelegt werden, was ihm fremd ist. Will der Tonkünstler wissen, welcher Ton bey gegebnen Dissonanzen jedesmal als der dissonirende zu betrachten sey: so muss er ausser dem blossen Begriffe von Dissonanz noch mehr lernen. Der Mathematiker verlangt auch nicht, aus dem blossen Begriffe von entgegengesetzten Grössen zu ersehen, welche von gegebnen Grössen dieser Art als die negative zu betrachten sey; er beurtheilt dies aus anderweitigen, in dem gegebnen Zusammenhange liegenden Gründen. — Nach diesen Bemerkungen würde es unnöthig seyn, bey den Folgesätzen, die der Verf. aus seinen Betrachtungen zieht, noch zu verweilen. Wenn er aber S. 209 den Streit über das Consoniren oder Dissoniren der Quarte eine „*berüchtigte*, *nichtswürdige* und *inhaltlose* Controverse“ nennt; so kann Rec. nicht verhehlen, dass ihn ein widriges Gefühl dabey anwandelte. Doch setzt er billiger Weise voraus, dass die Meynung, obgleich der Ausdruck allgemein ist, doch eigentlich nur seyn solle: die Untersuchung über das Consoniren oder Dissoniren der Quarte habe *für den Tonsetzer* keinen Werth und Inhalt. Denn dass dies allgemein und überhaupt von jener Untersuchung habe gesagt werden sollen, lässt sich von einem Manne, wie der Verf., nicht denken; der sich nicht zu denen herablassen wird, für die nur Inhalt hat, was sie gleichsam mit den Händen begreifen und unmittelbar in der Ausübung verarbeiten können. Denn jene Untersuchung gehört doch zu der Theorie des Consonirens und Dissonirens überhaupt, und diese hängt genau zusammen mit der Theorie von dem innersten Thun und Treiben der Seele bey dem Auffassen eines Tonwerkes. Das liegt freylich viel tiefer, als der Tonsetzer, der geistvolle selbst, als *Tonsetzer*, zu sehen braucht. Aber eben darum ist es für den wissenschaftlichen Forscher um so anziehender.)

Zweyte Abtheilung: Tonart.

I. Tonart überhaupt. Ein Tonstück gehet aus demjenigen Tone, dessen harter oder weicher Dreyklang als herrschende Harmonie darin zum Grunde liegt, und dieser Ton wird dann die *Tonica* genannt. Geht nun ein Stück z. B. aus E dur oder D moll; so ist E dur oder D moll die Tonart. (Tonart und Ton werden also in dieser Beziehung, gegen den gewöhnlichen Sprachgebrauch, als gleichbedeutend genommen.)

II. Eigenthümliche Harmonien der Tonart. Es sind diejenigen, welche aus Tönen bestehen, die zu der Tonleiter der Tonica gehören. Daher werden sie auch erst, nachdem von den Tonleitern gehandelt worden, weiter unten §. 243 etc. vollständig aufgezählt.

III. Tonleiter. Von der harten und weichen, von den ursprünglichen und versetzten Tonleitern sehr ausführlich; ungemein praktisch und mit sinnreichen Bemerkungen ausgestattet. Doch meist nur Beschreibung, keine Erklärung. Warum die harte Tonleiter gerade aus sieben Tönen bestehe, warum sie zwey halbe, (nach dem Sprachgebrauche des Verf.s, kleine) Tonstufen enthalte, warum diese gerade so vertheilt seyen, wie sie es sind, warum einige der ganzen (oder grossen) Tonstufen grösser; andere kleiner, (in dem Verhältnisse 8 : 9 und 9 : 10), und warum diese

Digitized by Google

gerade so vertheilt seyen, wie sie wirklich sind: von dem Allen nichts. Nur bey der weichen Tonleiter, worin der Verf. die Sexte klein und die Septime gross annimmt, z. B.:

A, H, c, d, e, f, gis, a,

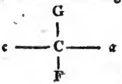
rechtfertigt er sich hierüber in der Anmerkung zu §. 231. Er widerlegt zuvörderst diejenigen, welche die weiche Tonleiter als wandelbar, aufwärts fis und gis, abwärts g und f annehmen, sehr gründlich; beruft sich dann darüber, dass f dem A moll wesentlich sey, auf das Gefühl eines Jeden (S. 237), und darüber, dass gis dazu gehöre, auf den Umstand, dass wir einen Leitton nicht entbehren können (S. 238).

IV. Chromatische Vorzeichnung.

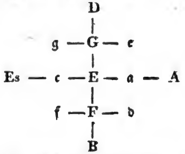
V. Vollständige Aufzählung aller, einer Tonart eigenthümlichen Harmonien.

VI - IX. Ueber den Sitz der Accorde, in jeder in Betracht kommenden Beziehung.

X. Verwandtschaft der Tonarten. Es sind nämlich Tonarten um so näher *verwandt*, je ähnlicher sie sind. und sie sind um so *ähnlicher*, je mehr Töne ihre Leitern gemein haben. Daher sind Tonarten *im ersten Grade* verwandt, wenn ihre Leitern nur in Einem Tone verschieden sind, *im zweyten Grade*, wenn dieselben in zwey Tönen von einander abweichen, u. s. f. Mit jeder harten Tonart sind daher im ersten Grade verwandt: die harte Tonart der Dominante, die harte Tonart der Unterdominante, die weiche Tonart der kleinen Unterterz, und die weiche Tonart der Tonica selbst; mit C dur z. B. G dur, F dur, A moll und C moll. Diese letzte Art von nächster Verwandtschaft beruhet freylich nicht, wie die übrigen, darauf, dass die Tonleitern nur in Einem Tone verschieden wären, sondern vielmehr (S. 287) „auf einer gewissen Identität im Ganzen, darauf, dass die weiche C-Tonleiter in gewisser Hinsicht nur eine Spielart der harten ist.“ Bezeichnet man nun die harte Tonart durch einen grossen, die weiche durch einen kleinen *deutschen* Buchstaben, so dass A z. B. A dur, a hingegen A moll andeutet: so kann die nächste Verwandtschaft einer harten Tonart, z. B. die von C (C dur) vorgestellt werden durch folgende Tafel:



G und F sind die Verwandten des ersten Grades in *gerader*, c und a in der *Seiten*-Linie. Alle nächsten Verwandten einer harten Tonart haben nun wieder ihre nächsten Verwandten, und diese sind dann mit gedachter Tonart *im zweyten Grade* verwandt. Mit E ist z. B. G, mit G aber wieder D im ersten Grade, folglich D mit E im zweyten Grade verwandt. Mit der Verwandtschaft der weichen Tonarten hat es eine ganz ähnliche Bewandtnis. — (Rec. hält sich nicht auf bey den, an sich zwar nicht unerheblichen, von dem Verf. aber übergangenen Fragen: ob die gerade der Seitenlinie, und bey jener wieder die aufsteigende der absteigenden vorgehe? und was darauf Beziehung hat. Aber beystimmen kann er nicht, dass die weiche Tonart mit der harten der nämlichen Tonica, c z. B. mit E im ersten Grade verwandt seyn soll. Denn es folgt daraus etwas Widersprechendes; dass nämlich Tonarten, deren Leitern um einen oder mehre Töne verschieden sind, doch in einerley Grade mit einer gegebnen verwandt seyn würden. Mit E z. B. wäre zunächst G, mit G wieder D, also D im zweyten Grade mit E verwandt. Weil aber auch a mit E und mit a wieder A im ersten Grade verwandt wäre; so würde A so gut wie D im zweyten Grade mit E verwandt seyn. Ja sogar d und f würden zu E einerley Verwandtschaft haben, indem beyde mit einem nächsten Verwandten von E, nämlich mit F, zunächst verwandt wären. Man kann sich diesen Widerspruch vor Augen stellen, wenn man die Verwandtschaft von E im ersten und zweyten Grade in folgende Tafel bringt:



Der Verf. hat den erwähnten Widerspruch auch gar wohl bemerkt (§. 288); aber denselben eben so wenig gelöst, als sich dadurch bestimmen lassen, die fragliche Verwandtschaft aus dem ersten Grade zu verweisen.

XI. Charakteristik der verschiednen Tonarten. Wir haben eigentlich nur zwey Tonarten: die harte und die weiche. Denn alle harten sind

an sich eine und eben dieselbe, nur höher oder tiefer versetzt; und eben so alle weichen. Jedoch giebt es zufällige Gründe, wodurch die einzelnen harten und weichen Tonleitern, und die auf ihnen beruhenden Tonverbindungen, gewisse unterscheidende Eigenthümlichkeiten bekommen können. Diese Gründe liegen *A*) in der Temperatur — welche z. B. zur Folge haben kann, dass der Dreyklang auf der Tonica in C dur reiner ist, als in Cis dur. — Hierbey allgemeine Betrachtungen über Temperatur überhaupt; doch (§. 294) keine Entwickelung der Sache aus ihren Gründen, sondern blos Resultate; — *B*) durch die Tonfarbe, wie der Verf. es nennt, d. h. durch die verschiedne Beschaffenheit (Qualität) des Klanges, die verschiednen Tönen eigen ist; so wie z. B. auf den Saiteninstrumenten die Töne der freyen Saiten eine andre Tonfarbe haben, als die durch Aufsetzen der Finger erzeugten.

XII. Kennzeichen, aus welchem Ton ein Musikstück geht. Sie sollen erst im folgenden Bande gegeben werden. Die gewöhnlichen sind unzureichend und trüglich.

XIII. Antike, griechische oder Kirchen-Tonarten. Beschreibung derselben. Den gewöhnlich angenommenen ist, mit Unrecht, die myxophrygische beygefügt, die eine Erdichtung von Vogler ist. Der Verf. gehört zu denen, welche von den Tonarten, und überhaupt von der ganzen Tonkunst der Griechen, nicht viel halten, und der Meynung sind, dass das, was den Stücken in alten Tonarten, namentlich den Chorälen, ihren eigentlichen Werth giebt und sie sogar erst geniessbar macht, ein Zusatz ist, den sie durch unsere Harmonie bekommen; dergestalt, dass also diese Stücke, da die Harmonie den Griechen unbekannt war, gerade in sofern, als sie eigentlich Werth haben, *nicht* griechisch sind. Rec. stimmt bey aus voller Ueberzeugung, und dankt dem Verf., dass er diese Wahrheit, die freylich das *praejudicium antiquitatis* gegen sich hat, und Anstoss finden wird, so unumwunden ausgesprochen hat. Das beurkundet seine reife Einsicht, die ihrer Sache gewiss ist, und seine Wahrheitsliebe, die eingewurzelte Vorurtheile nicht scheuet.

Für diejenigen unsrer Leser, welche bey der Accordenlehre die Regeln über Vorbereitung und Auflösung vermissen sollten, ist noch zu bemerken: dass diese Regeln erst im folgenden Bande, bey der Lehre von der Stimmführung gegeben werden sollen, wie dies auch der systematischen Ordnung vollkommen gemäss ist.

Prof. Maas.

Miscellen.

Ueber die diesjährige Aufführung des Miserere in der sixtinischen Kapelle zu Rom.

Von

Louis Spohr.

Seit wir aus Italien zurückgekehrt sind, bin ich so oft und angelegentlich über das *Miserere*, und den Eindruck, den es auf uns gemacht, befragt worden, dass ich wol hoffen darf, es werde ein kurzer Bericht darüber, den Lesern der musikal. Zeit. von einigem Interesse seyn.

Es wurde auch dieses Jahr, wie immer, drey Tage nach einander — Mittwoch, Donnerstag u. Freytag in der heiligen Woche vor Ostern — gesungen. So sehr wir auch unsere Abreise von Neapel beschleunigt hatten, so kamen wir leider doch zur ersten Aufführung zu spät. Zwar trafen wir Mittwoch gegen Abend in Rom ein, wurden aber auf der Douane, und dadurch, dass wir erst in drey bis vier Wirthshäusern vergeblich ein Unterkommen suchten, so lange aufgehalten, dass es viel zu spät geworden war, um noch vor Ende der Feyerlichkeit den Vatican zu erreichen. Wie ungeduldig wir daher jede Stunde bis zum nächsten Abend zählten, kann man sich leicht denken. Doch beynahe wäre es uns wieder unglücklich gegangen! Erst auf dem Wege nach der Kapelle erfuhr ich, dass die Frauenzimmer nur gegen Eintrittskarten, und die Männer nicht anders, als in Frack und Schuhen, eingelassen würden. In das nöthige Costüme war ich bald geworfen, aber eine Einlasskarte für meine Frau wusste ich so spät nicht mehr zu bekommen. Schon hatte sie sich darein ergeben, auch diese zweyte Aufführung versäumen zu müssen, als mir noch beyfiel, dass ich einen der Schweitzer-Gardisten kannte, mit dessen Hülfe ich hoffen durfte, sie auch ohne Billet hineinzubringen. Wir wagten uns daher an den Eingang, und wirklich gelang es uns, nach einigem Hin- und Her-Reden, und nachdem ich das Bischen Schwitzer-Dütsch,

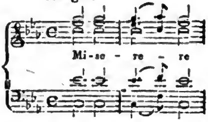
was mir von unserm vorjährigen Aufenthalt in der Schweitz im Gedächtnis geblieben war, ausgekramt hatte, in das Innere der Kapelle einzudringen. Kurz vor uns wurden mehre vornehme englische Damen, die ebenfalls ohne Einlasskarten kamen, geradezu abgewiesen, ohngeachtet sie sich auf die Bekanntschaft mit mehren Kardinälen und Gesandten beriefen. Die Schweitzergarde begünstigt bey solchen Gelegenheiten die deutschen Reisenden weit mehr, wie alle übrigen Fremden, und man kann sich ihnen nicht besser empfehlen, als wenn man sie deutsch anredet.

Beym Eintritt in die Kapelle wird den Frauenzimmern ein abgesonderter Platz angewiesen, der durch ein Gitter von dem grössern Theil der Kapelle getrennt ist. Den Männern ist es erlaubt, bis jenseit des Gitters vorzudringen: heute war das Gedränge aber so gross, dass ich diesseits bleiben musste, welchen Platz ich für den Effect der Musik aber vortheilhafter fand, weil man die Sänger in etwas grösserer Entfernung hörte.

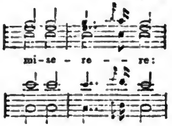
Ehe der eigentliche, vielstimmige Gesang begann, hatten wir eine schwere Geduldprobe zu bestehen. Es werden nämlich vorher jedesmal 19 Psalmen, abwechselnd mit hohen und tiefen Stimmen im *unisono* abgesungen, deren Melodie sich nur auf zwey oder drey Tönen bewegt und unzählige Male wiederholt. Ein jeder dieser Psalmen dauert wenigstens fünf Minuten, so dass der Beklagenswerthe, der vom Anfang der Function gegenwärtig ist, länger wie anderthalb Stunden die monotonste und ermüdendste Musik anhören muss, die vielleicht auf Erden existirt. Wir hatten nur noch neun oder zehn davon anzuhören, und doch habe ich, besonders bey der ungeduldigen Erwartung, in der ich war, nie eine grössere musikal. Pönitenz ausgestanden!

Nach einem jeden Psalm wird eines der neunzehn Lichter ausgelöscht, die auf einem colossalem, pyramidenförmigem Armleuchter vor dem Altare brennen. Wie sehnte sich alles nach dem Verlöschen des letzten Lichtes! — Endlich kam der lang ersehnte Augenblick, und sogleich trat eine feyerliche, erwartungsvolle Stille ein, während vorher ein jeder durch lautes Gespräch die ermüdende Musik zu übertäuben gesucht hatte. Die wenigen andern Lichter, die ausser den neunzehn grossen noch brannten, verlöschten nun ebenfalls, und es blieb keine andere Erleuchtung, als der letzte matte Schein der Abendröthe. Da intonirten fünf Solostimmen den Dreyklang von C moll in einer schönen 5stimmigen Lage, zart und rein, wie eine Harmonie aus einer andern Welt. Nie hat ein einfacher Accord einen so gewaltigen Eindruck auf mich gemacht! Aber nur zu bald wurde man erinnert, dass es eine irdische, und zwar eine, von Italienern gesungene Musik sey, die man höre: denn gleich im zweyten Takte wurde das Ohr von den fürchterlichsten Quintenfolgen zerrissen. Die Stelle ist ohne Zweifel geschrieben, wie folget:

Adagio.



wurde von den Sängern aber, auf folgende barbarische Weise verziert, vorgetragen:



Ich würde es Niemand, ja meinen eigenen Ohren nicht geglaubt haben, dass man *so* in der sixtinischen Kapelle singen könne, wenn ich nicht dieselbe Stelle später noch viermal wiederholen gehört hätte. Ist *das* vielleicht die geheimnisvolle Art der Execution dieser alten Compositionen, von der man sagt, dass sie sich durch Tradition immer von Einem zum Andern fortgeerbt habe und nur diesem Sängerchor bekannt sey? Doch nein! so können nur *neuere* Italiener singen, die wol Sinn für Melodie, aber gar keinen für Harmonie haben.

Wie indessen dies erste *Miserere* verschmerzt war, wurde ich bald wieder durch das folgende angezogen und versöhnt. Diese einfachen Harmoniefolgen, fast nur in Dreyklängen bestehend, die man in neuerer Musik gar nicht mehr zu hören gewohnt ist; dieses Wechseln und Mischen der Stimmen, bald bis zum brausendsten *Forte*

anwachsend, bald im leisesten *Pianissimo* verhallend; dieses ewig lange Aushalten einzelner Töne, welches nur einer Castraten-Brust möglich ist, und dann hauptsächlich, das zarte Einsetzen eines Accords, während der vorhergehende von einem Theil der Sänger noch schwach und verklingend ausgehalten wird — geben dieser Musik einen so eigenthümlichen Reiz, dass man sich unwiderstehlich davon angezogen fühlt. Auch intonirten die Sänger, wenigstens an diesem Abend, vollkommen rein, und das, von mir früher gerügte, rohe Einsetzen der Bassstimmen war nicht so auffallend. Bemerken muss ich indessen doch, dass die vorhergehende Abspannung, das für solche Musik sehr vortheilhafte Locale, ja selbst die nun völlig hereingebrochene Finsternis, zum Effect der Musik sehr viel mitwirkten, und dass sie unter weniger günstigen Umgebungen und öfterer gehört, diese Wirkung nicht mehr machen würde.

Es wurden an diesem Abend zwey Compositionen (wie man mir sagte, von Allegri und Bay) gesungen, die sich abwechselnd jede viermal wiederholten. Zwischen jedem dieser zehn nicht sehr langen Sätze sprachen die Kardinäle, Bischöfe und andern anwesenden Geistlichen ein kurzes, halblautes Gebet, welches, dem fernen Rollen des Donners ähnlich, einen guten Effect machte und mit dem Gesange angenehm contrastirte. Zum Beschluss der ganzen Function erhob sich aber ein, für musikalische Ohren sehr unangenehmes Geräusch, welches die Diener durch Scharren und Treten auf den Fussbänken hervorbrachten. Dies Gepolter, welches den Eindruck der Musik, dem man sich gern noch länger überlassen hätte, auf eine störende Art verwischte, soll, wie man mir sagte, ein Erdbeben vorstellen.

Abends darauf, am Charfreytage, richtete ich es so ein, dass ich erst zum Anfang des Gesanges, mit dem Verlöschen des letzten Lichtes in die Kapelle trat. Alles war, von Anfang bis zu Ende, wie Tags zuvor, nur dass zu den zwey gestrigen Compositionen, die heute ebenfalls gesungen wurden, noch drey neue hinzukamen, so dass jede sich nur einmal zu wiederholen brauchte *). Die Sänger schienen von den Arbeiten der letzten Tage ermüdet, sangen nachlässiger und oft recht falsch. Das Unglück hatte überdies gewollt, dass ich in der Nähe von Engländern eingeklemmt war, die so wenig Interesse an der Musik nahmen, dass sie überlaut sprachen, worin sie sich, wie sie pflegen, auch durch kein Ruhegebieten stören liessen. Dieses verleidete mir so sehr allen Genuss, dass ich froh war, als das Erdbeben der Feyerlichkeit ein Ende machte.

Meine Frau, die während dem in Gesellschaft von Landsleuten ein modernes *Miserere* in einer Seiten-Kapelle der Peterskirche hatte singen hören, klagte mir ebenfalls, dass sie bey dem grossen Gedränge und noch grössern Lärm wenig habe hören können. Einige Musikkenner, die näher gestanden, lobten den Sängerchor sehr und behaupteten, dass er sich wol mit dem, der Sixtina, messen dürfe, besonders in Betreff der Bass- und Tenor-Stimmen. Was aber beyde Sängerchöre machen sollen, wenn einst ihre Castraten, die schon anfangen alt zu werden, völlig ausgestorben sind: das ist schwer zu rathen, da die kirchliche Etikette den Frauenzimmern den Eintritt auf den Chor durchaus verbietet. Sollte man die Sopran- und Alt-Partien alsdann mit Knaben besetzen müssen: so wäre aller Reiz dieser, von jeher bewunderten Sängerchöre auf immer dahin, und es würde sicher keinem Fremden mehr einfallen, mehre hundert Meilen zu reisen, um das *Miserere* am Charfreytage in der sixtinischen Kapelle zu Rom zu hören! —

Kurze Anzeigen.

Le Départ, Impromptu pour le Pianoforte, par D. Steibelt. Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Hr. St. nennt dies kleine Stück ein *Impromptu:* Ref. gesteht, dass es ihm lieber ist, als gar manches weitläufigere desselben, das er vornehmer bezeichnet. Hrn. St.s Natur führt

*) Von diesen fünf Compositionen ist aber keine in der Sammlung der Musica sacra, die vor mehren Jahren im Bureau de Musique in Leipzig gestochen erschienen, enthalten. Ohne Zweifel ist auch die Bibliothek der sixtinischen Kapelle so reich an Compositionen des Miserere, dass man mehre Jahre nach einander immer andere zur Aufführung auswählen kann.

Digitized by Google

ihn zum Muntern, Gefälligen, Feinen und Zierlichen: wo er sich dieser seiner Natur überlässt, und auf Grösseres und Tieferes nicht ausgeht, wird es ihm daher immer am besten gelingen. So in mehren Stücken dieser Art in *Romeo und Julie*; so anderwärts; so auch hier. — Ein ernsthafter, aber gefälliger Marsch fängt an, und liegt überall dem ersten, gut ausgeführten Satze zum Grunde; Glucks herrlicher Chor: Que d'attraits — aus *Iphigénie en Aulide* folgt, wird dreymal nicht ohne Eigenthümlichkeit variirt; der Anfang jenes Marsches unterbricht *pianissimo*; die vierte Variation fällt ein, und die fünfte ergreift das Thema herzhafter, entschlossener, geht frey aus, und löset sich auf in ein leises, zärtliches *Lebewohl*. Das Ganze nimmt sich artig aus, ist für nicht ungeübte Spieler nicht eben schwer auszuführen, und wird sie angenehm unterhalten.

Der musikalische Traum, etwas zur Unterhaltung etc., von J. C. Vater. Erfurt, bey Suppus. (Pr. 12 Gr.)

Man bekömmt hier Walzer, Eccossoisen, einen Marsch, eine Sonatine, und zum Anhang noch einen Walzer „*de reconnoissance*," in welchem „innige Empfindungen froher Dankbarkeit und kindlicher Ergebenheit" gegen die Theilnehmer liegen sollen. Hr. V. kömmt besser mit Noten, als mit Worten fort. Seine Tänze sind gut, vornämlich No. 1, 2, 4, 6, und eben jener angehangene Walzer; auch die andern Sätzchen sind nicht zu verachten. Wie nun aber diese kleine Sammlung zu dem Titel eines musikalischen Traums kömmt, das lese, wer Lust hat, in der sehr misslungenen Vorerinnerung, und in der langen, auch nicht eben hinreissenden Einleitung; die Sache kömmt darauf hinaus, dass Hr. V. vom Ertrag des Werkchens zweckmässige und leichte Orgelstücke drukken lassen und sie armen Organisten auf dem Lande oder in kleinen Städten unentgeltlich mittheilen will: fürwahr, ein recht löbliches Unternehmen, dem der beste Erfolg zu gönnen ist, und um so mehr, da, wie gesagt, in dem hier genannten Werkchen den Beförderern wirklich etwas Unterhaltendes gegeben wird, das auch, wie es nun hin und wieder geschrieben, Beweise giebt, der Verf. verstehe zugleich für die Orgel zweckmässig und wirksam zu schreiben.

Siciliano varié pour le Violon, avec accomp. d'un second Violon, Alto et Basse — — par Charl. Lipinski. Oeuvr. 2. Leipzig, chez Peters. (Pr. 18 Gr.)

Nach einer zweckmässigen, ziemlich ausgeführten Einleitung in H moll, folgt das angenehme, sanft schwermüthige Thema in derselben Tonart, mit einem gefällig erheiterndem Refrain in H dur; und an dieses schliessen sich die, meistens frey behandelten Variationen. Das Ganze zeugt von Phantasie, Gefühl, und sehr guter Kenntnis des Instruments und seiner effectvollen Behandlung. Der Spieler muss aber wirklich Virtuos seyn, soll ihm der Vortrag ganz gelingen; nicht nur sind besonders mehre springende Sätze und Doppelgriffe schwierig, um rein und sicher ausgeführt zu werden, sondern es darf auch nirgends an dem beabsichtigten Ausdruck fehlen. Weiss er, der Spieler, aber beydes vereinigt darzulegen, so kann er auch des Beyfalls von Kennern und Liebhabern sicher seyn. Die begleitenden Stimmen sind sehr leicht, wollen aber doch mit Discretion vorgetragen seyn.

Variations sur un Air de la petite Russie pour le Pianoforte par Ferd. Ries. Oeuvr. 56. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Das Thema ist munter und tanzmässig; (G dur, Zweyvierteltakt;) unter den Variationen zeichnen sich No. 5, 7 und 8 aus. Die andern gehen nicht über das hinaus, was einem so geübten Virtuosen und Componisten von selbst in die Finger und Feder läuft.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 1sten October. №. 40. 1817.

Recensionen.

Hymne: In seiner Ordnung schafft der Herr — von Friedr. Rochlitz, in Mus. ges. — — von Carl Mar. von Weber — — Klavierauszug von Wollank. Op. 36. Berlin, bey Schlesinger. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Dieses achtungwürdige Werk scheint noch nicht nach Verdienst bekannt zu seyn; wenigstens findet Rec. es kaum einigemal in dieser Zeitung unter den Verzeichnissen aufgeführter Concert- oder Kirchenstücke. Wer indessen sich erinnert, was bey weitem in den meisten Städten jetzt das Concertpublicum zunächst verlangt, und was in den meisten der Kirchen, wo deutsche Cantaten aufgeführt werden, zunächst zu Gehör gebracht wird: der wird sich darüber kaum wundern. In einigen Punkten mag indessen auch der Componist nicht ohne Schuld seyn; wir werden diese Punkte hernach anführen.

Höchst einfach und nur in gewichtigen Noten wird Anfangs der Hauptgedanke des ganzen Gedichts vom Chor ausgesprochen. Es ist derselbe, den in des Rec. Gegend der gemeine Mann nach seiner frommen Weise also ausdrückt: Der liebe Gott kömmt schon, aber erst zur rechten Zeit! Dieser Gedanke wird nun zuerst durch mannigfaltige, wichtige Erscheinungen in der Natur belegt und ausgeführt: der Componist schliesst sich dabey eng an den Dichter, indem er die von ihm aufgestellten Bilder, in kurzen, wechselnden Solo's, nicht sowol ausmalet, als vielmehr dem Gefühle näher zu bringen und so ihren Eindruck zu verstärken sucht. (Vorzüglich gelungen scheint dies in den Stellen: S. 4: „die Blüthe" etc. und S. 6: „es dämmert der Tag" etc.; doch will Rec. nicht bergen, dass er, was den Dichter betrifft, die „Jungfrau," so schön und wahr das Bild ist, nicht gewählt wünscht, wenn er an die Kirche denkt; und dass, was den Componisten angeht, diese Bilder sämmtlich, in Hinsicht des Effects, und noch viel mehr im Vergleich mit der Ausführung des letzten Satzes, ihm gar zu schnell vorübergeführt scheinen.) Nun wird jener Gedanke, würdig und ernst, in die Welt der Geister hinübergeleitet, und der Componist stimmt einen feyerlichern, fast düstern Ton an, in dem, zum Theil recitativisch behandelten, aber wieder sehr kurzen Basssolo. (Originell und gewiss wirksam ist der Gedanke des Componisten, während das Quartett des Orchesters das Recitativ bloss in leise ausgehaltenen Accorden begleitet, ein Violoncell eine unruhige, trübe Figur fast nur in tiefen Tönen ausführen zu lassen. Doch: wenn's ihm nur der Violoncellist zu Danke macht! wenigstens muss dieser in der Intonation ein wahrer Meister seyn: sonst ist es unmöglich, dass er verschiedene dieser Gänge *sicher und rein* herausbringe. Wie viele Kirchen-, ja auch Concert-Orchester besitzen denn aber einen solchen Violoncellisten? — Das ist einer der oben berührten Punkte!) Der Dichter schliesst die Ausmalung jenes Gedankens mit den Worten:

> Was rein und gut, was wahr und schön:
> Mit Bösem soll in Kampf es gehn;
> Doch muss im Kampf es siegen und bestehn —

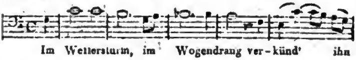
der Componist lässt den Satz in der vorhin angeführten Weise ganz fremdartig modulirend, und, sehr zweckmässig, die Erwartung hoch spannend, gleichsam absterben: um so schöner und inniger muss die Wirkung seyn, wenn nun vier Solostimmen, nur vom Bass begleitet, nach der Melodie: *Befiehl du deine Wege* — die Worte anstimmen, für welche allein schon dem Dichter Dank gebührete:

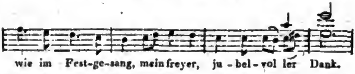
Digitized by Google

Drum lerne still dich fassen,
Erwarten seine Zeit;
Nicht freveln, nicht erblassen
In jedem Kampf und Streit.
Nicht heute oder morgen,
Nur wenn es dir gefällt,
O Vater, wird geborgen
Mein Herz und deine Welt!

Schade, dass Hr. v. Weber diesen Choral in der Harmonie nicht so einfach, wie die ersten Zeilen, fortgeführt und beendet hat! Ist denn etwas gewonnen, wenn z. B., aller künstlichen Fortschreitungen ungeachtet, eine alte Kirchentonart durchgesetzt wird, aber die kindliche Einfalt und sanfte Dahingebung des gerührten Gemüths geht über solchem Störenden, Seltsamlichen, den Verstand mit Gewalt Aufrufenden und den Kunstsinn ängstlich Bewegenden, verloren? Und wie schwer wird es den Sängern, auch den geübten, in diesen Gängen, und ohne andere, als Bassbegleitung, den Ton rein zu halten, und ohne Aengstlichkeit ihn natürlich zu tragen? — Das ist wieder einer von jenen Punkten! (Der Componist verzeihe dem Rec.; er hat, nach mehrmaligem Vortrag jener Worte auf die vorgeschriebene Weise, sie in der Harmonie, wie wir alle sie in der Kirche anwenden, ausführen lassen: und nun war die Wirkung eine ganz andere; sie war eben die, welche gewiss Hr. v. W., und der Dichter auch, beabsichtigte. —)

Durch vertrauensvolle Ergebung wird der Geist über die Einzelnheiten des Lebens dahin gehoben, wohin sie nicht mehr reichen, sondern wo nur Anbetung, Preis und heilige Freude wohnt. Diese werden dann ausgesprochen im folgenden, aus zwey Hauptheilen bestehenden, grossen Chore. Nach dem Anruf: Gelobt sey Gott! gelobt sey Gott! fallen Orchester und Singstimmen mit einfachen Accorden und darüber gesetzter kräftiger Figur ein; in der Folge, und bald, tritt ein obligater Solosopran mit angenehmer Melodie auf, vom Tutti schwach begleitet: alles lobenswerth, und alles nach der Fermate auf der Dominante (doch, wie Rec. meynt, gar zu sehr, und zu abgebrochen) hindrängend. Hierauf beginnet eine, über Verhältnis zu allen andern Sätzen lange Fuge. Sollte der Dichter die dazu benutzten Worte wirklich für eine Fuge bestimmt gehabt haben, so hätte er dem Componisten zugleich eine schwere Aufgabe vorlegen wollen; es sind nämlich der Worte nicht nur eigentlich hierzu zu viele, sondern sie haben auch einen eingeschobenen Zwischensatz: aber Hr. v. W., der sich selbst, wie es scheint, überhaupt gern schwere Aufgaben setzt, hat sie angenommen, diese Aufgabe, und wirklich ein vortreffliches Thema erfunden, das die Worte, der Declamation nach ziemlich genügend, dem Ausdruck nach vollkommen ausspricht, und dabey überdies, auch wenn man es blos musikalisch betrachtete, alles leistet, was von einem Fugenthema zu verlangen ist Rec. rechnet das Hrn. v. W. hoch an; denn so etwas *macht* man nicht blos, und eben so wenig *kömmt's* Einem blos: es *kömmt* Einem nur, indem man zugleich sich alles dessen klar bewusst ist, was sich machen lässt, und setzt mithin Gabe der Erfindung, umfassende Kenntnis und praktische Geübtheit zugleich voraus. Hier ist das Thema:





Der Kenner siehet, welche kräftige, hervorstechende Eintritte, welche Combinationen der zweyten Hälfte *gegen* die erste und *mit* ihr, welche gute Zwischensätze aus der zweyten, welche Verlängerungen und Verkürzungen beyder etc. dies Thema abgeben kann. Hr. v. W. hat nun daraus nicht eine strenge, gelehrte Fuge gebildet, wozu auch bey dem freyen Cantatenstyl des Ganzen nicht der Ort gewesen wäre, sondern eine freye, und dem Charakter nach, populaire — letztes, ohngefähr in dem Maasse, wie die herrlichen haydnschen in der *Schöpfung* und in den *Jahreszeiten*. Das war denn ganz recht; und wenn er im Gange des Stücks auch nicht alles benutzt hat, was das Thema hergegeben hätte, so ist dagegen Vieles von dem wirklich Angewendeten desto besser gestellt und rühmenswürdig ausgearbeitet, so dass vornämlich die grössere, erste Hälfte des Ganzen meisterhaft genannt werden kann. Rec. hat dabey nur das Einzige einzuwenden, dass hin und wieder auf die Natur und auch auf die Wirkung der *Sänger* zu wenig Rücksicht genommen worden ist. (Man vergl. z. B. S. 16, Syst. 1., wo der Bass, und nicht etwa mit dem hervorzuhebenden Thema, auch nicht in einzelnen Noten, sondern in einer ganzen und

Digitized by Google

begleitenden Phrase, bis zu *einer Octave* über den Tenor steigt, wo mithin dieser in seiner Tiefe gar keine Wirkung thun kann, und jener den Alt, mit dem *Hauptthema*, ganz überstimmt; oder S. 17, Syst. 2, wo der Bass in Einer Zeile Gänge vom tiefen F bis eingestr. E auszuführen hat, was wol ein einzelner, ganz vorzüglicher Sänger, nie aber ein Chor, deutlich und gleich, ohne dass die Tiefe gemurret, die Höhe geschrieen würde, herausbringen wird. — Das ist denn wieder einer von jenen, die Aufführung des Werks erschwerenden, mithin beschränkenden Punkte! Und der folgende ist auch einer!) Gleich nach der zuletzt angeführten Stelle fängt Hr. v. W. an scharf, sehr scharf, und zuweilen urplötzlich, in die entferntesten Tonarten zu moduliren, und zwar mit dem Thema, dann aber, wo der Satz, der Anlage nach, überaus glänzend werden soll, noch schärfer, und wiederholt, und immer anders: das scheint dem Rec., ausserdem, dass es in gleichem Grade für das Verstehen und Ausführen sehr schwierig wird, im gebundenen Styl, ja Einiges, wie es nun dasteht, sogar überhaupt, unstatthaft. Ja, ein Anderes ist es, führt man seine Fuge, wie Hr. v. W. rühmlich gethan, erst regelmässig durch, und lässt sie dann, ohne sich ganz von ihren Grundideen zu entfernen, frey, und für Empfindung und Kunstmittel gesteigert, kurz und folgerecht ausgehen, wie, hinreissend und wahrhaft glorreich, J. Haydn in der seinigen: *Und seiner Hände Werk* — (in der *Schöpfung*) gethan hat! Hr. v. W. hat, wie es dem Rec. scheint, gerade dasselbe gewollt, aber zugleich, es weit, sehr weit zu überbieten gesucht: da bricht denn der allzuheftig und allzuhastig angezogene Bogen, und der Pfeil, der ein Aeusserstes erreichen sollte, sinkt herab, ohne selbst das gewöhnliche Ziel zu treffen. Rec. will übrigens dabey noch gar nicht erwähnen, dass diese Behandlungsweise der, in welcher fast alles Vorhergangene abgefasst ist, so gänzlich widerspricht, dass wirklich die Kunst nach beyden Enden hinaus gar nicht weiter kann, ohne dort trocken und kalt, hier zu einem wilden, regellosen Getöse zu werden, und dass auch gegen manche dieser Durchgänze und Harmoniefolgen (nicht blos der, z. B. S. 23, im Alt und Tenor, ganz unstatthaften Bezeichnungsart wegen) sich nicht ungegründete Einwendungen machen liessen.

Hr. v. W. nehme diese Erinnerungen nicht übel auf. Dass sie nicht aus der Luft gegriffen, oder von Pedanterey, wol gar von Abneigung dictirt sind, wird eben Er, der über seine Kunst mehr und schärfer nachdenkt, als die meisten Componisten unsrer Tage, leicht selbst finden. Ehrete der Rec. Hrn. von W. nicht, als einen unsrer begabtesten und ausgebildetsten Meister, und wüsste er nicht auch diese Arbeit desselben zu schätzen: wahrlich, er würde sich nicht so genau darauf eingelassen, sondern des Auftrags der Redaction sich mit einer allgemeinen, empfehlenden Anzeige entledigt haben; so aber — darf er *ganz* aufrichtig seyn? — so hat es ihm, aus diesem, wie aus andern, übrigens wirklich geist- und kunstreichen Werken dieses Meisters, geschienen, (namentlich aus seiner *Silvana*, der letzten grossen Klaviersonate, bey Schlesinger, u. A. m.) als ob derselbe, bald durch Ueberspannung der Phantasie, bald durch Grübeley der Reflexion, sich selbst und seinen Werken schade, und auch durch rücksichtlose Anforderungen an diejenigen, welche diese ausführen oder geniessen sollen, sein Publicum sehr verengere; und weil das Eine, wie das Andere, eben bey ihm, dem genialen, vielgeübten und denkenden Künstler, als ein wahrer Verlust zu beklagen wäre, und Niemand noch darüber mit der Sprache laut hat herausgehen wollen, wiewol alle Kenner und Kunstfreunde von des Rec. Bekanntschaft unter sich eben so urtheilen: so hat er sich jenes einmal erlauben wollen, im Vertrauen auf die Wahrheit seiner Sache, auf die Unparteylichkeit des Hrn. v. W. gegen sich selbst, wie gegen Andere, und in der, wiewol unnöthigen Voraussetzung, man sehe ihm, dem Rec., aus dieser seiner Beurtheilung selbst an, er gehöre nicht unter die, welche ihre Aussprüche als Jedermann zwingende Orakel aufstellen wollen, sondern unter die, welche sie als Urtheile, doch unparteyische und wohlerwogene — eines Einzelnen, doch nicht Unberufenen, zu weiterer Prüfung und Würdigung mittheilen. —

Der Klavierauszug ist mit Fleis und Geschicklichkeit gemacht; das Aeussere des Werks gut.

Musée musical des Clavicinistes. Museum für Claviermusik, erstes Heft; enthält: Sonate (in A dur) für das Pianoforte (Hammerclavier) von Ludwig van Beethoven. 101stes Werk. Wien, im Verlage bey S. A. Steiner und Comp. (Pr. 1 Thlr.).

Digitized by Google

Dieses neueste Product, womit uns *Beethoven* beschenkt, liefert fortgesetzte Beweise seiner unerschöpflichen Vielseitigkeit, seiner tiefen Kunsterfahrung, seiner lebhaften Imagination, seiner universellen Genialität. — Wahrlich, hier in seinem 101sten Werke ergreift uns Bewunderung und erneuete Hochachtung, wenn wir so mit dem grossen Seelenmaler auf fremden, nie betretenen Wegen — gleichsam an Ariadnens Faden durch labyrinthische Krümmungen wandeln, wo uns bald ein frischer Bach zuflüstert, bald ein schroffer Fels anstarrt; hier eine unbekannte, süssduftende Blume uns anzieht, dort ein dorniger Pfad uns abschrecken möchte. Man muss sich Gewalt anthun, diese und andere Bilder, welche sich Einem aufdrängen, nicht weiter auszumalen, folgt man diesem wunderbaren Genius auch in dieser seiner Schöpfung: denn freylich ziemen dergleichen Ergiessungen wol Niemand weniger, als einem Recensenten. Es mag daher, statt ihrer und alles weitern, nur eine kurze Zergliederung dieses Kunstwerkes folgen, das zwar klein an Umfang, aber gross, wirklich gross von Inhalt ist, und dessen zuweilen unscheinbare Schale manchen köstlichen Edelstein birgt. —

Das erste Stück (*Allegretto*, *mà non troppo*, oder, wie es der Verfasser auch in deutscher Zunge bezeichnet: „*Etwas lebhaft*, *und mit der innigsten Empfindung*, A dur, $\frac{6}{8}$) hat einen einfachen, kindlich zarten Charakter, enthält wenig, aber viel sagende Noten, und verlangt einen verständigen, gefühlvollen, recht im Innersten empfundenen Vortrag. Aus folgendem anspruchlosem Thema geht dieser in 102 Takten bestehende Satz hervor: (S. d. mus. Beylage, No. IV, Beyspiel 1.)

Mit möglichster Klarheit, ganz ohne Schmuck und Prunk, gleitet diese süsse Melodie, immer fest gehalten, nur verändert gestellt, ununterbrochen fort, schliesst sich an eine andre, ganz fremdartige, und erscheint sodann als Unterstimme auf diese Weise behandelt: (S. Beyspiel 2.)

Eben so interessant ist die Harmonienfolge, durch welche uns der Verfasser dem Schlusse zuführt: (S. Beyspiel 3.)

Der zweyte Satz, *Vivace alla Marcia*, (*Lebhaft*, *marschmässig*) F dur, C-Takt, weicht gänzlich von dem vorigen ab. Er ist durchaus in punktirten Figuren gehalten, weicht seltsam aus, und ist eben nicht leicht auszuführen. Das *Trio*, B dur, nach welchem der eigentliche Marsch noch einmal wiederholt wird, ist auf nachstehendes, liebliches Motiv gebaut, und aus den schönsten Nachahmungen zusammengesetzt: (S. Beyspiel 4.)

Auch die folgende Stelle mag hier einen Platz finden: (S. Beyspiel 5.)

Der Kenner wird uns für diese Auszüge Dank wissen, und darin den gewandten Contrapunktisten nicht verkennen.

Das *Adagio non troppo*, *con affetto*, (*Langsam und sehnsuchtsvoll*) A moll, $\frac{2}{4}$ Takt, besteht nur aus 20 Takten, in welchen eine einzige Figur vorherrscht. Es soll dabey jene Mutation des Instrumentes angewendet werden, durch welche die Hämmer nur Eine Saite berühren. Nach einer einleitenden Cadenz zur Dur-Tonart, worin nach und nach mehre Saiten eintreten, lässt der Componist im Zeitmasse des ersten Stückes noch einmal Bruchstücke aus dem Anfange desselben hören, wendet sich aber bald zum letzten Satze, *Allegro*, (*Geschwinde*, *doch nicht zu sehr*, *und mit Entschlossenheit*) A dur, $\frac{2}{4}$ Takt, welcher sich sogleich als ein sonderbarer Gast ankündigt: (S. Beyspiel 6.)

Um alle Schönheiten dieses trefflichen Stükkes zu entwickeln, müsste man es zuvor ganz abschreiben. Es ist, so zu sagen, aus einem Gusse hervorgegangen, nichts zu viel, nichts zu wenig gethan; es besteht nur aus ein paar Hauptideen, aber diese sind auch ganz erschöpfend benützt, mit allen contrapunktischen Künsten, die dem echten Meister zu Gebote stehn, ausgestattet, und mit einer, das Studium der alten Klassiker verbürgenden Sicherheit, gründlich und streng durchgeführt. Unsre Leser verzeihen uns gewiss, wenn wir der Versuchung nicht widerstehen können, wenigstens als Belege unserer Behauptung noch einige Beyspiele anzuführen. Man sehe, wie der Componist seinen zweyten Theil bearbeitet: (S. Beyspiel 7.)

Ferner diese herrliche Stelle: (S. Beysp. 8.)

Dann die schöne Behandlung des Thema bey der Rückkehr zum *Maggiore:* (S. Beysp. 9.)

Endlich diesen schmeichelnden Zwischensatz, der sowol in der Dominante, als in der Tonica erscheint: (S. Beysp. 10.)

Eben so originell gelangt der Verf. zum Schlusse, indem er sein Motiv bald vereinzelt, bald zweystimmig noch einmal wieder hören lässt, wozu der Bass sammt den dumpfen Pedal-Tönen leise murmelt. — Wenn es uns gelungen ist,

Digitized by Google

durch diese Anzeige die Freunde des wahren Klavierspiels, denen *Bachs* Schule ewig werth und theuer bleibt, auf den sie erwartenden, hohen, wahrlich seltenen Genuss vorzubereiten, so ist unser Zweck erfüllt, und wir freuen uns auf eine neue Gelegenheit, dem grossen Componisten auf ähnliche Weise den schuldigen Tribut unsrer innigen Hochachtung entrichten zu können. —

— *d* —

N o t i z e n.

Aus öffentlichen Blättern. Se. Majestät, der König von Preussen, haben bey Ihrer Anwesenheit in Paris den Componisten der *Vestalin* und des *Cortez*, Hrn. Spontini, zu Ihrem Kapellmeister ernannt. — Mad. Catalani hat, nach ihrer Rückkehr nach Paris, und nachdem ihre frühern Bemühungen, von der Direction der italien. Oper daselbst ohne grosse Aufopferungen loszukommen, nicht gelungen waren, im Gegentheil sie nun eine erneuete, lebhaftere Theilnahme an diesem Institute vorgefunden, neue Contracte geschlossen und sich ein neunjähriges Privilegium ausgewirkt. — Der verdienstvolle Concertmeister, Hr. Prof. Schall in Kopenhagen, ist, mit dem Titel eines Musikdirectors, und unter sehr vortheilhaften Bedingungen, als Kapellmeister und Nachfolger des verst. Kunzen angestellt worden.

Aus Privatbriefen. „Eine abermalige Vervollkommnung eines musikal. Instruments durch Se. Durchlaucht, den regierenden Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen, von welchem früher das Basshorn eine bedeutend bessere Einrichtung erhielt, verdient die Aufmerksamkeit des musikal. Publicums. Durch eine Umformung des obern Sturzes des Fagotts, hat dieses Instrument an Stärke und Reinheit der Töne sehr gewonnen, ohne irgend einen Verlust für die Höhe und Tiefe. Um nähere Nachrichten über die mechanische Einrichtung und Anfertigung dieses verbesserten Fagotts zu erhalten, hätte man sich wol an Hrn. Martini, Hoftischler in Sondershausen, zu wenden, der das erste verbesserte Fagott nach den Ideen und Angaben Sr. Durchlaucht verfertigt hat." — In Frankfurt am Mayn hat Hr. Iwan Müller in einem Concert die von ihm, in Hinsicht auf mechanische Einrichtung, verbesserte Klarinette zu Gehör gebracht, indem er auf derselben (einer B-Klarinette) mehre sehr schwierige concertirende Stücke, fast aus allen Tonarten und in den mannigfaltigsten Figuren und Passagen geschrieben, vortrug. Sein also verbessertes Instrument fand vielen Beyfall; wenigern er selbst, als Virtuos. Der Violinist, Hr. Wassermann aus Meinungen, spielte in diesem Concert, und man fand vollkommen bestätigt, was zu seinem Lobe in dieser Zeitung vom 21sten Nov. vorigen Jahres von Leipzig aus gesagt worden ist. — In London, auf dem Theater der italien. Oper, machen Mozarts Meisterwerke, und vor allen *Don Giovanni*, endlich auch Epoche, „und zwar in dem Masse, dass man nicht satt wird, sie wiederholen zu hören, gewisse Lieblingsstücke daraus mit enthusiastischem Beyfall zu belohnen, und dass jeder sich selbst bey der feinen Welt das Urtheil sprechen würde, der nicht Mozart unter den Operncomponisten eben so hoch stellete, als Händeln unter den Kirchencomponisten. Auch seine Instrumental-, besonders seine Klaviermusik beym grossen Publicum, und seine Quartette u. dgl. bey den gebildeten Musikfreunden, werden nun nach Würden geschätzt, vielfältig vorgetragen und — nachgestochen. Was die Opern anlangt, so werden sie aber auch im Ganzen wirklich gut — im Einzelnen hingegen, die gefälligern Stücke (z. B. im *D. Giovanni*, das Duett zwischen diesem und Zerlina, die Hauptarie des Leporello, das Terzett im ersten Finale u. dgl.) ganz vortrefflich, hingegen die schweren und kunstvollen (z. B. das erste Duett zwischen D. Anna und Ottavio, das zweyte Finale u. dgl.) nicht zum besten gegeben — was aber das hiesige Publicum nicht zu bemerken scheint. Dass Mozarts Werke in Nordamerika ziemlich bekannt sind, habe ich Ihnen schon früher gemeldet; dass sie in Südamerika, wenigstens in Brasilien durch Neukomm, bekannt werden, erfahre ich durch Ihre Zeitung; und dass sie *nun*, von hier aus, auch nach Indien wandern werden, ist gar nicht zu bezweifeln. So giebt es denn wol kein Land der alten und neuen Welt, das überhaupt kunstgemässe Musik besitzt, wo nicht Mozart Bildung und vielfältigen, frohen Genuss verbreitete — er, den man bey Lebzeiten kaum aufducken, und hungern liess!"

Digitized by Google

Nachrichten.

Wien. Uebersicht der Monate July und August.

Hoftheater. Durch den Uebertritt des wakkern Regisseurs Meier vom Theater an der Wien zu dieser Bühne wurde uns der wiederholte, alte, aber nichts desto weniger erfreuliche Genuss des *Schatzgräbers* und der *beyden Füchse* von Mehul, des *Königs Theodor* von Paisiello, und des *goldenen Löwen* von Seyfried. Alle diese Darstellungen befriedigten vollkommen, vorzüglich liess die letztgenannte Operette in der Besetzung und Ausführung nichts zu wünschen übrig. Eine junge, und dabey sehr schöne Sängerin aus Grätz, Dem. Altenburg, debutirte als Emmeline in der *Schweizerfamilie*, und Antonie in den *beyden Füchsen*, mit einem Beyfall, wovon die grössere Hälfte doch wol auf Rechnung ihrer reizenden Gestalt zu setzen ist, welche ihr auch unverzüglich ein Engagement erwarb. *Im goldenen Löwen* zeigte sich Hr. Kastner, vormals bey der fürstl. esterhazischen Kapelle, als einen routinirten Schauspieler, der mit einer angenehmen, volltönenden Tenorstimme, wenn er sie zweckmässig benutzt, zu Erwartungen berechtigt. Ein Hr. Jöll spielte als Intermezzo vor einem Ballete ein rode'sches Violinconcert in einer alltäglichen Manier. Sehenswürdig waren die Vorbereitungen zu dieser herkulischen Arbeit, als da sind: das Accordiren der Quinten, das Spannen und Wiedernachlassen des Bogens, zusammt den mannigfaltigen Manipulationen mit dem Colofonium, dem Schweisstüchlein, etc. — Hr. Treitschke hat nun auch seine Werbungsreise vollendet; von den errungenen Acquisitionen sind bisher schon Mad. Waldmüller und Dem. Wilhelm aus Prag eingetroffen. Neu einstudirt wird: *Charles de France.*

Theater an der Wien. Am 18ten July: *Die falschen Kosaken*, Posse mit Gesang in 1 Act von Karl Meisl, mit Musik von Volkert. Text, Composition und Darstellung waren gleich erbärmlich; auch ein *Hund* hat eine kleine, episodische Rolle darin, und nur diesem beliebten Artisten verdanken es die Mitspielenden, dass der ihnen in den Mund gelegte Unsinn nicht durch ein früheres Fallen des Vorhangs unterbrochen werden musste. Beyfälliger aufgenommen wurde das nachfolgende Divertissement, *Amors Fest*, von Horschelt, worin dessen ältere Schwester zum letztenmale vor ihrem gänzlichen Abgange vom Theater tanzte. Hrn. Kapellm. Kinsky's Musik ist leicht und gefällig. — Am 16ten August: *Undine, die Braut aus dem Wasserreiche*, Zauberspiel mit Gesängen und Tänzen, nach de la Motte-Fouqué in 3 Acten; die Musik von Hrn. Kapellm. von Seyfried. Die berliner Oper dieses Namens mit der originellen Musik des genialen Hofmann hier zu hören, dazu war wegen mangelnden Personale wol keine Hoffnung; so glaubte man denn in gegenwärtiger Bearbeitung einigen Ersatz zu finden: allein diese ist in der That *wasserreich*, mit Zwillings-Aehnlichkeit nach den verschollenen Donauweibchen und Consorten gemodelt, und, so wie diese, mit einem komischen Knappen, und einem spasshaft seyn sollenden Schlossaufseher, wie nicht minder mit einem naiven, mannsüchtigen Milchmädchen aufgestutzt. Indessen, die Musik ist brav, lebendig und treffend gezeichnet; die Kindertänze sind allerliebst, Costume und Decorationen prachtvoll und überraschend: somit qualificirt sich das Ganze dennoch zu einem Zugstück, und ist als solches, wenn das Erforderliche dazu angeschafft wird, auch andern Bühnen anzuempfehlen. Unter den Gesängen sind lobenswerth: die zarte Cavatine der Undine, und ihre Romanze mit begleitendem Chor, ganz im Geiste von Fouqué's lieblicher Dichtung entworfen, zu deren Vortrag jedoch Dem. Willmann weder durch Stimme, noch gefühlvollen Ausdruck geeignet zu seyn scheint; die humoristischen Liedchen Roberts und der Rosa; endlich einige effectvolle Chöre, darunter jener Doppelchor beym Vermauren des Brunnens; mehre Tanzstücke, besonders das reizend instrumentirte *Pas de deux* im 3ten Acte, worin die junge Heberle und Rustia wol erwachsenen Künstlern den Preis abgewinnen dürften; so wie nicht minder die kräftige Ouverture, und verschiedene melodramatische Sätze. In einem Duette war die Rolle der Nixe Lyra, wegen Mangel an Individuen, einer Choristin zugetheilt worden, und — zur Steuer der Wahrheit sey es gesagt — sie sang am besten in der ganzen Oper. — Von dem ohnehin gegenwärtig so kleinen Singpersonale dieser Bühne sind nun auch die Hrn. Meier und Weinkopf ins Kärnthnerthortheater übergetreten; eben so wird der, seit Anfang dieses Jahrs angestellte Director, Hr. Hensler, die

Digitized by Google

Leitung niederlegen, und sich nach seinem vorigen Aufenthalts-Orte zurückziehen. Man spricht, dass der Schauspieler, Hr. Carl aus München, als Oberregisseur hieher verschrieben sey. — Der geschätzte Virtuos, Hr. Clement, auch im Auslande rühmlich bekannt, hat nun wieder das Amt des Musikdirectors, welches er vordem geraume Zeit ehrenvoll bekleidete, übernommen, und sich auch schon als Solo-Spieler mit neuen Variationen von eigener Composition zur allgemeinen Zufriedenheit hören lassen. Er, und der erste Kapellmeister dieser Bühne, Hr. v. Seyfried, sein Jugendfreund, können nun wieder, wie vormals, Hand in Hand wandeln, und zur Erhaltung des wohlgegründeten Rufes ihres Orchesters sehr vieles beytragen.

Die Italiener haben uns nun verlassen. Sig. Tacchinardi und de Grecis sind in ihr Vaterland zurückgekehrt; Mad. Borgondio weilt noch hier, und braucht zur gänzlichen Herstellung ihrer Gesundheit eine Badecur. Der letzten Vorstellung des *Tancredi* kam keine der vorhergehenden gleich. Gleiches Feuer beseelte alle Mitwirkenden; man suchte das Höchste zu erstreben; aber auch die zahlreiche Versammlung kannte keine Grenzen im Spenden eines beyspiellos enthusiastischen Beyfalls. Man rief im trunknen Entzücken mehrmals Alle hervor; man wollte jedes Musikstück wiederholt hören; dem Orchester, den Chören wurde laut zugejauchzt, und am Ende versuchte man noch eine Reprise zu ertrotzen; selbst die folgenden Tage wurde deshalb die Direction mit schriftlichen u. mündlichen Bitten bestürmt: allein vergebens, denn die Abreise der beyden Sänger konnte, kraft ihrer eingegangenen Verbindlichkeiten mit den Impresarien in Mayland und Florenz, nicht länger verschoben werden. — Ein junger *Musico* (Castrat) ist dagegen hier angekommen, welchen wir vielleicht bald öffentlich hören werden. — Das

Theater in der Leopoldstadt hat Boieldieu's *Johann von Paris* mit ziemlichem Erfolg in die Scene gebracht. Im Ganzen gilt auch hier das Sprichwort: Ein Schelm thut mehr, als er kann. Es debutirten darin zwey angehende Kunstjünger: eine Dem. Schuster, welche, nebst einer volltönenden, aber noch nicht ausgebildeten Stimme, gleich im ersten Versuche viel natürlichen Anstand, und ein freyes, zwangloses Benehmen entfaltete; und ein Hr. Friedrich, der den Johann gerade so gab, wie er *nicht* gegeben werden soll, und dem zum Mimen nicht weniger, als alles mangelt. — Zu einer Pantomime, *das Wünschhütlein*, ist eine ältere Musik von Tuczeck benutzt worden, die nicht ohne Werth ist. — Vom Badnertheater herein hat sich eine Partie militärischer Walzer verlaufen, die den ominösen Titel, *Waterloo-Tänze*, führen, hier nun in den Zwischenacten mitunter abgespielt, und, trotz dem, dass sie keine gesunde Note enthalten, von oben herab mit rauschendem Beyfall gekrönt werden. — Auch an Cherubini's *Wasserträger* hat man hierorts seine Kräfte versucht, aber dabey des heilsamen: *ne sutor* etc. rein vergessen. *Diesen* Sängern, *diesen* Instrumentisten mag wol nie geträumt haben, wie eine solche Composition ausgeführt werden muss. — Ein Schauspiel mit Gesängen, *Bärenburgs Sturz*, in Musik gesetzt von einem jungen Dilettanten, Hrn. Gläser, trägt alle Mängel einer unreifen Geburt, ohne durch einzelne geniale Funken dem Kenner einigen Ersatz darzubieten. Eine kleine Pantomime, *die Ausgewanderten*, ist von Hrn. Kapellm. Volkert mit einer anpassenden Musik ausgestattet worden. — Das

Theater in der Josephstadt hat nun auch den alten *Dorfbarbier* aufs Tapet gebracht, worin ein Hr. Hochfeld den Lux recht artig sang, und ganz leidlich spielte. Desto ärger versündigte sich an unsern Gehörnerven das übrigens so niedliche Weibchen, Mad. Walla, als Suschen. Desgleichen befasst sich diese Bühne auch mit Kinderballets, die füglich als Travestien jener, im Theater an der Wien, gelten können. Nicht minder hat der Dichter, Hr. Gleich, die *fünfte* Fortsetzung der *Musikanten am Hohenmarkte* ans Tageslicht gefördert, und *„Herr Kratzerl als Dorfrichter“* getauft.

Die *Concerte* sind in dieser Jahreszeit von der Stadt auf das Land gewandert. So wurden in Wiens nächsten Umgebungen, Döbling, Mödling, Baden, Meidling etc. musikal. Unterhaltungen zu wohlthätigen Zwecken veranstaltet, wobey die Tonkünstler Moscheles, Giuliani, Merk, Pechatscheck, Böhm, Leidesdorf, Bogner, Halm, Worzischeck, u. a. ihre Talente zur Ausführung trefflicher Compositionen vereinigten.

Digitized by Google

Kurze Anzeigen.

Englische National-Märsche und Tänze, gesammlet und für das Pianoforte eingerichtet von J. H. C. Bornhardt. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Wer es recht mit Händen greifen will, wie hoch die deutsche Musik, auch in diesen Gattungen, und der Geschmack daran, in Deutschland, über der englischen, und dem Geschmack an ihr stehet: der mache sich mit diesem Werkchen bekannt. Die Stücke sind sämmtlich ächt, und hat sogar jedes seine historische Bezeichnung und Nachweisung in der Ueberschrift. Auch sind sie in England nicht veraltet, sondern noch jetzt schönstens im Gange — wie nicht nur diese Nachweisungen zeigen, sondern, wenigstens von mehren, und nicht eben den besten, der Ref. selbst bezeugen kann. Nimmt man sie nun ohne weitere Rücksicht, als solche Musikstücke an und für sich, zur Hand — was man freylich nicht soll: so fühlt man sich, wie aus den Wolken gefallen. Bey weitem die meisten dieser Märsche klingen nicht um ein Haar anders, als die, womit höchstens in unsern kleinsten Landstädtchen noch zuweilen eine Bürgerschützencompagnie aufzieht; und die meisten Tänze nicht anders, als die, unsrer Bauermusicanten, wozu der Bass auf den reinen Saiten extemporirt wird. — Aus oben angegebnem Gesichtspunkte aber angesehen, hat die Sammlung wirklich Interesse: doch ist dies auch der einzige, wo sie es — höchstens einige Sätze ausgenommen — für uns haben kann. Dennoch kann man, selbst von jenem Gesichtspunkte aus, die so sehr häufigen und so sehr argen, grammatischen Schnitzer schwerlich gut heissen. Ref. will gern glauben, dass sie nur durch grosse Gewissenhaftigkeit des Herausgebers beybehalten worden sind: er wollte ganz so authentisch bleiben, wie der Philolog, lässt er einen Codex abdrucken —: aber bey solcher Consequenz hätten ja auch die einzelnen Stimmen der Instrumente gegeben werden müssen. Wenn man hingegen diese einmal für das Pianoforte einrichtete, so hätten, dünkt es uns, wenigstens Husaren, wie ihrer z. B. gleich auf der 1sten Seite aufreiten, verwiesen werden sollen.

Concerto facile pour le Pianoforte av. accomp. de l'Orchestre, comp. — — par Charl. Zulehner. Oeuvr. 5. à Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 6 Fr.)

Musiklehrer, die, wie leider Schreiber dieses — mag Hofmann in den *Phantasiestücken* darüber schmälen, wie er will — von wunderlichen Aeltern genöthigt werden, wunderliche Fräulein oder Junker, ehe sie, an Gehalt und Ausführbarkeit nur ein klein wenig schwere Solostücke fassen und vortragen können, zuweilen vor der versammleten Theegesellschaft mit einem, vom Orchester begleiteten Concerte auftreten zu lassen — solche bedrängte Musiklehrer können von diesem Concerte einen gesegneten Gebrauch machen. Es ist an Gedanken, an Ausarbeitung und an Noten, mithin für Verständnis und Ausübung, für Zuhörer und Spieler, äusserst leicht, und noch leichter, als z. B. die vormals zu jenem Behuf beliebten Klaviersonaten mit Flöte von Hoffmeister, oder die, mit Flöte u. Violoncell von Pleyel; und diesen beyden auch übrigens ähnlich. So veralteter Figuren, als hier hin und wieder mitunterlaufen, hätte es indessen, auch für solchen Zweck, eben nicht bedurft. Die Begleitung bestehet aus dem Quartett, zwey Hoboen und zwey Hörnern. Der erste Satz hat auch eine Schlussfermate zu ausgefuhrter Cadenza, worein der presshafte Lehrer stopfen kann, was das Fräulein oder der Junker etwa sonst noch mit ihren Fingern leisten, und höfliche Zuhörer beklatschen können. Für den Zweck ist das alles gut: nur der Zweck ist es nicht.

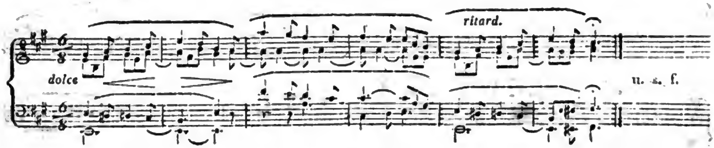
(Hierzu die musikalische Beylage, No. IV.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

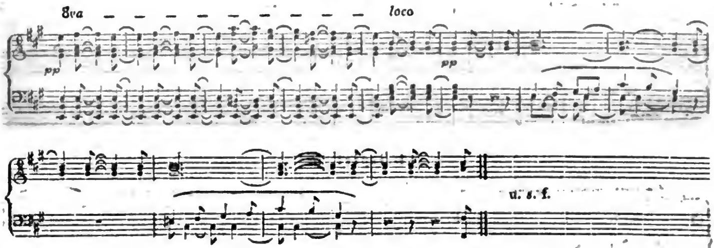
Digitized by Google

Nº 4. *Beylage zur allgemeinen musikalischen Zeitung.*

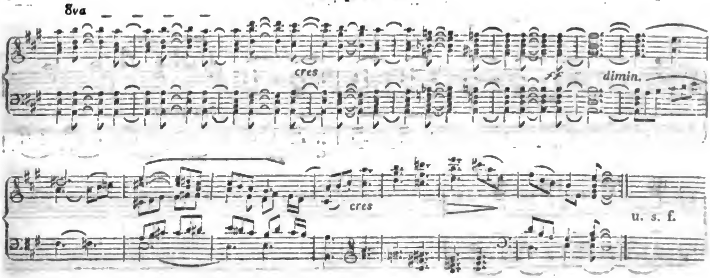
Beispiel 1.



Beispiel 2.

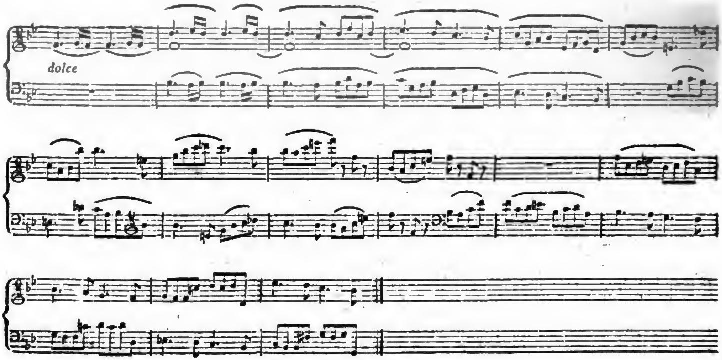


Beispiel 3.

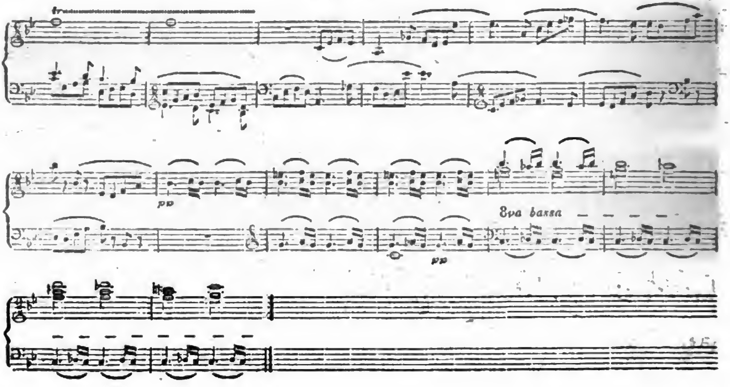


Digitized by Google

Beispiel 4.



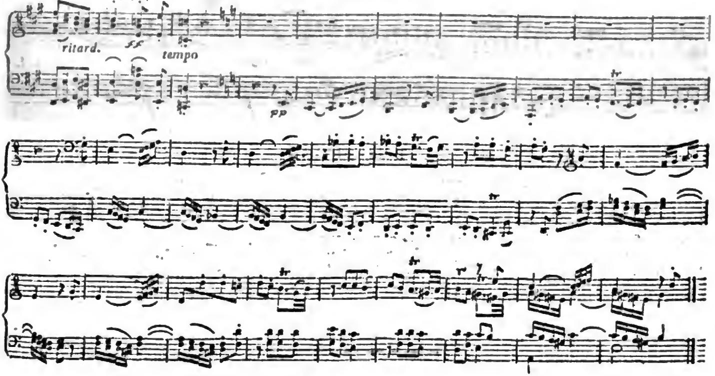
Beispiel 5.



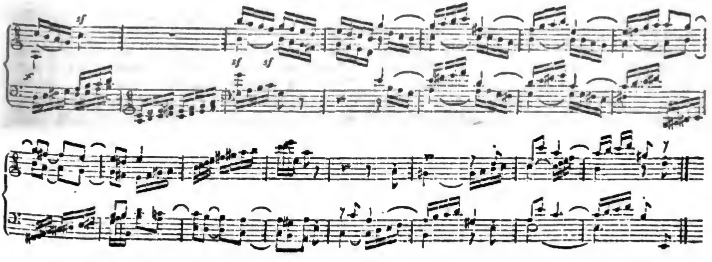
Digitized by Google

Beispiel 6.

Beispiel 7.

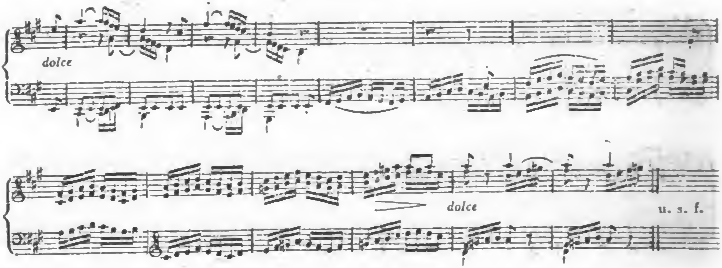


Beispiel 8.

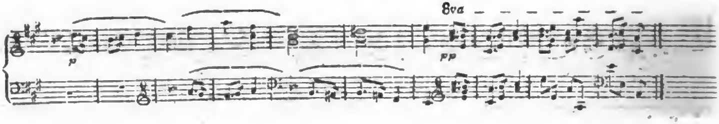


Digitized by Google

Beispiel 9.



Beispiel 10.



Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 8ten October. N°. 41. 1817.

RECENSIONEN.

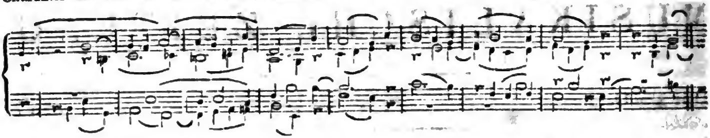
Quatuor pour deux Violons, Viola et Violoncelle, comp. — — par C. Zeuner. Oeuvr. 11. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Hr. Zeuner, von dessen früheren Compositionen in Deutschland noch wenige bekannt sind, beweist durch dies Quartett, dass er der achtungwerthe Componist wirklich sey, als welcher er, so viel wir wissen, in seinem Wohnorte, St. Petersburg, schon seit mehren Jahren anerkannt ist. Er ist Klavierspieler und hat sich, wie uns vor etwa einem Jahre diese Blätter berichteten, auf seiner Reise durch Deutschland, auch zu Leipzig, diesem Orte hören lassen, wo so viel für die Tonkunst gethan wird und wo auch so viele Künstler und Kunstjünger einsichtvolle und gerechte Würdigung gefunden haben. Auch von dem, was Hr. Z. als Virtuos auf seinem Instrumente leistet, ist dort also gesprochen worden: von dem, was er als Componist vermag, kann dies Quartett zeugen; und es macht Rec. wahres Vergnügen, das musikal. Publicum auf diese, in mehr als einer Hinsicht wahrhaft eigenthümliche Composition aufmerksam machen zu können.

Obgleich dies Quartett der äussern Anordnung und dem Umfange nach, nicht von dem Gewöhnlichen abweicht, in sofern es nämlich, wie fast alle moderne Tonstücke dieser Art, aus vier Sätzen besteht, die in gewissen, mehr oder weniger bestimmten Verhältnissen gegen einander stehen: so zeichnet es sich doch in mancher andern Hinsicht von vielen bisher erschienenen aus; und zum Theil so, dass wer das Herkömmliche, und es zu erwarten gewohnt ist, sich schwerlich sogleich darein findet, und es so aufzunehmen vermag, wie es aufzunehmen ist. Der Verf. geht in demselben, ohne dass deshalb ein bestimmtes, sich selbst ankündigendes Bestreben nach Neuheit bemerkbar wird, grösstentheils seinen eigenen Weg; er verwirft alles ängstliche Suchen, sowol nach neuen Tonverbindungen, als nach glänzenden Tonreihen, was schon darum mit Beyfall anzuerkennen, weil jenes Beydes, wäre das Erste auch wirklich gelungen, das Zweyte mit den mannigfaltigsten Stricharten etc. ausgestattet, dennoch oft kalt lässt und trocken bleibt, indem solches Suchen, sobald es dem Zuhörer bemerkbar wird, als eine reflectirte Absichtlichkeit, den Gang der Empfindung, den reinen Erguss derselben, die Darstellung einer gewissen Gemüthsstimmung, bey dem Tonsetzer, wie dann bey dem Zuhörer, hemmt und unterbricht. Wie es uns scheint, überliess sich Hr. Z. bey der Ausarbeitung dieses Quartetts mehr seiner Phantasie, als dass er sich an irgend ein Muster bestimmt erinnert, oder an eine bestimmte Form gebunden hätte. Gleichwol ist es, wenn man ja vergleichen will, zunächst einigen mozartischen am ähnlichsten. Es waltet in demselben ein gemässigter, gemüthlicher, man möchte sagen frommer Sinn, der, ohne darum jemals unbedeutend zu werden, in Einfachheit und Anspruchlosigkeit fortwandelt, und der bis ans Ende sich selbst nicht untreu wird. Daher bietet es den Spielern wenig Gelegenheit, besondere Kunstfertigkeiten zu entwickeln; ja der Zuhörer muss beynahe vergessen, dass die Ausführung eine Kunst sey: aber es ist ein wirkliches Quartett, oft in gebundener Schreibart, nirgends ohne wohlerwogene Kunst; dabey auch mit genauer Bezeichnung des Vortrags niedergeschrieben, so dass es dennoch sehr achtsame, geübte Spieler, und einen recht reinen und genauen Vortrag verlangt.

Digitized by Google

Die Tonart ist Es dur; und der erste Satz, im ₵ Takt, *Allabreve*, beginnt so, dass er den Charakter des Ganzen schon verräth; nämlich:



Ohne eigentlich sehr genau durchgeführt zu seyn, ist dieses Thema doch meistentheils vorblickend, vorzüglich zu Anfang des zweyten Theils. Die Melodie hebt sich zuweilen schön hervor, und ist mit gehörigen Lichtpunkten versehen. Dass der Verf. weniger das Thema eigentlich durchführt, als in daraus hergenommenen, oder sonst ihm verwandten Ideen sich bewegt, erschwert das Auffassen des Ganzen, und auch das Verfolgen des Einzelnen in etwas, so dass man hierzu den Satz erst öfter hören muss.

Eine besondere Eigenheit ist nun, dass die drey folgenden Sätze in gleicher Taktart geschrieben sind; nämlich im 6/8 Takt. Rec. war dies, bey erster Ansicht, befremdend; er vermuthete, diese Einförmigkeit müsse dem Gefühle, durch Mangel an Mannigfaltigkeit, nicht wohl thun. Beym Anhören des Ganzen fand er dies eben nicht. Vielleicht ist es aber auch nur diese gemischte Taktart, welche dazu geeignet ist, längere Zeit, und durch keine andere unterbrochen, angewendet zu werden, da sie Gerades und Ungerades zugleich, also Mannigfaltiges in sich selbst vereinigt. Auch in Ansehung des Periodenbaues weicht der Verf. etwas von der gewöhnlichen Form ab: die Abtheilung der grössern Perioden ist nicht scharf bezeichnet; keine derselben wird ganz, oder unverändert wiederholt, und es ist daher auch kein Wiederholungszeichen angewendet. Da nun, seit einer langen Reihe von Jahren, fast alle Tonsetzer mit der, hauptsächlich durch J. Haydn festgegründeten Form dieser Gattung Tonstücke einverstanden zu seyn scheinen, indem sie derselben fast alle gefolgt sind, und sie in der That den Grundsätzen und Forderungen trefflich entspricht, nach welchen unser geistiges Anschauungsvermögen alle Werke der schönen Kunst, als ein gefälliges Ganzes auffassen will: so wäre zu untersuchen, ob der hier eingeschlagene, etwas veränderte Weg diese Forderungen ebenfalls befriedige oder nicht; und im ersten Fall, ob mehr, ob weniger. Jene Grundsätze und Bedingungen nämlich, unter welchen uns ein Kunstwerk, also auch ein Tonstück, gefällig seyn kann, sind — um es mit den ältern Kunstphilosophen auszudrücken: 1) Mannigfaltigkeit in der Einheit, oder umgekehrt, sowol in Bezug auf Rhythmus, als Melodie und Harmonie; 2) Sättigung des Gefühls durch angemessene Ausdehnung *) und durch Wiederholung einzelner Theile. Diesen Forderungen entspricht nun die moderne, uns gewöhnlich gewordene Form allerdings. Sie gebietet Verschiedenheit im Rhythmus, besonders die Beymischung des dreyzeitigen; den Rhythmus im höhern Sinn oder den symmetrischen Periodenbau; sie verlangt Verschiedenheit in der Geschwindigkeit des Zeitmasses, in der Tonführung; sie schreibt Wiederholungen einzelner Theile vor, will eine Uebereinstimmung der Ideen und eine abgemessene Länge der Sätze, welcher nicht ohne Nachtheil Beträchtliches zugesetzt oder entzogen werden darf etc. Allein, dass beynahe alle Tonstücke dieser Art sich immer ganz genau nach jener Form gestalten: daran hat doch wol die Macht der Gewohnheit grossen Antheil. Hr. Z. hat durch diese Arbeit aufs Neue bewiesen, dass jenen Forderungen auch auf etwas andere Weise Genüge geleistet werden könne; und es gewährt nun ein eigenes, sogar wohlthuendes Interesse, nicht nur in den Ideen selbst, und in dem, was man die Arbeit nennt, sondern auch in der ganzen Form einige Verschiedenheit zu sehen.

---

*) Anmerk. Ausdehnung in der Zeit — denn alle Darstellungen der Musik geschehen successive in der Zeit, und der Ton selbst ist nichts anders, als eine, durch Schläge oder Schwingungen in der Luft regelmässig abgetheilte Reihe von Zeitmomenten. d. Rec.

Anstatt der gewöhnlichen Mennet stehet ein *Allegro*, das blos in seiner Eintheilung noch den Gedanken an Mennet und Trio erweckt. Es ist, mit wenigen Nebenfiguren, frey aus seinen einfachen Grundlagen fortgesponnen.

Das darauf folgende *Andante*, B dur, hat besonders etwas Frommes, Andächtiges, fast Kirchliches. Es erinnert an Händels Musik in den Orgelconcerten u. dgl. Der Gang ist hier ebenfalls ganz eigen; oft ist die Bewegung durch lang haltende Töne unterbrochen, und es hat dann nur harmonische und dynamische Bedeutung: dann erhebt es sich wieder bescheiden mit angemessenen Melodien. Wol dürfte es manchen Zuhörern, wegen Mangel an eigentlich lieblichen Melodien und besonderer Kraftäusserung, nicht zusagen: aber diese mögen sich nur in den eigenen, stillen Geist, der in dem Ganzen herrscht, hinein versetzen; dann werden sie mehr Befriedigung finden.

Den Beschluss macht ein *Vivace*, gleichfalls in originellem Geiste; wie die übrigen Sätze trefflich contrapunktirt, und, wie es bey dieser Art Musikstücken seyn soll, gleichsam ein lebhaftes Gespräch zwischen den vier Stimmen, die einander sehr oft das Wort vom Munde nehmen. Ohne besonders lange Abschweifungen in fremde, wenig verwandte Tonarten, ohne das jetzt so häufige und auffallende Haschen darnach, worüber oft der Geist verfliegt — ja vielleicht etwas zu viel in der Haupttonart verweilend, enthält es dennoch mehre interessante Momente in der Harmonie. (Dies, mit entschiedener, darum wol zuweilen übertriebener Vorliebe durchgesetzte Verweilen in der Haupttonart, ist schon von einem andern Rec. in diesen Blättern, bey Gelegenheit einer Klavierphantasie desselben Verf.s, im vorigen Jahre bemerkt worden; es scheint daher eine Eigenheit zu seyn, welche beweiset, wie leicht man in jeder Opposition zu weit geht, und Hr. Z. wird sich allerdings in Acht zu nehmen haben, dass es bey ihm nicht feststehend, nicht zur Manier werde. Es erinnert ganz nahe an das Bestreben einiger sonst sehr achtbaren Sänger unsrer Tage, die, dem überladenden, gränzenlosen Verzieren anderer entschieden entgegenzutreten, darüber ganz schmuck- und reizlos, wol gar endlich trocken und starr zu werden Gefahr laufen.) Die vier ersten Takte jenes *Vivace* bilden die Einleitung, und scheinen, mit Andeutung des Thema, und mit einem Septnonenaccord, in welchem bey der Wiederholung die kleine None genommen und der Grundton hinweggelassen, oder verwechselt wird, zwey fast wehmüthige Fragen zu enthalten, die den eigenthümlichen und anziehenden Gang desselben, wie er sich durch Worte nicht wol weiter beschreiben lassen will, nicht ohne die beabsichtigte Wirkung verkündigen.

Künstler und Liebhaber, die dieses Quartett vorzutragen und zu geniessen verstehen, werden gewiss Hrn. Z. für dasselbe danken. Möge er auf diesem, nicht mit der gemeinen Heerstrasse zusammentreffenden Wege fortwandeln und aus seiner Ferne uns noch manches bedeutende Werk zukommen lassen.

Das Aeussere des Werks ist gut, und der Stich mit grosser Genauigkeit in Bezeichnung des Vortrags u. dgl. ausgeführt.

G.

Elementarische Gesangbildungslehre, oder die Kunst, in möglichst kürzester (kurzer) Zeit Kinder singen und treffen zu lehren, nach der bildenden Methode aus dem ersten Cursus der neuesten stephanischen Denkrechenlehre mit besonderer Rücksicht auf Volksschulen entwickelt von J. A. Kirschner, Cantor in Schmalkalden. Auf Kosten des Verf.s. 1816. (Pr. 8 Gr.)

Der umständliche Titel zeigt nicht nur, was der Verf. will, sondern, wenigstens dem, der das neueste pädagogische Thun oder Schreiben kennt, auch, auf welchem Wege und in welcher Art er es zu erreichen hofft. Wollte man über die ganze Methode des Hrn. K. sich aussprechen, so könnte das kaum anders geschehen, als in einer Rec., die länger wäre, als das Büchlein, und nicht Weniges was hieher gehört, müsste aus frühern Abhandlungen oder Recensionen, die in diesen Blättern erschienen sind, wiederholt werden. Jenes nun ist unstatthaft: dies wäre vergeblich; denn wer darauf merken will, hat es nicht vergessen, und wer darauf nicht merken will, würde dies auch in der Wiederholung nicht. Es genüge also eine Anzeige, und hin und wieder eine kurze Anmerkung.

Der erste Cursus des „Denksingens" ist, und grossentheils wörtlich, dem bekannten Denkrechnen

Digitized by Google

des Hrn. Dr. von Stephani nachgebildet. „Die ganze Tonkunst wird eine Aufgabe für den jugendlichen Geist, die Tonwelt seiner Selbstkraft unterwürfig zu machen;“ „es giebt für ihn noch kein Tonsystem, sondern er muss dies neue Reich selbst schaffen und ordnen;“ „es giebt für ihn noch keine Singekunst, sondern er muss solche selbst auf gleiche Weise finden, wie sie vor uns vom menschlichen Geiste gefunden worden“ — Das ist aber, wie bekannt, etwas langsam und nur nach vielen vergeblichen Bemühungen geschehen. — Die Lehrer werden sich nun erst, seit Erscheinung dieser elementarischen Gesangbildungslehre im Jahre 1816, „deutlich bewusst werden, was sie zu leisten haben,“ und „sich wundern, dass sie so lange das Singen mit ihren Schülern treiben konnten, ohne zu wissen, was eigentlich beym Singen geschehen müsse;“ „durch ein, dem, beym Rechnen, analoges *Ponderiren* oder *Tonermessen* wird der Mechanismus beym Singen völlig vernichtet“ — etc. Der Verf. dürfte es wenigstens nicht übel nehmen, riefe ihm ein alter, erfahrner Singlehrer, den Kreis seiner ausgebildeten Schüler überblickend, zu, was in Schillers *Johanna* Lionel dem Burgund zuruft:

Wenn es die grossen Worte thäten, Vetter Herzog —!

Damit, wie es weiter heisst, der Singunterricht „richtiger und besser abgestuft“ werde, ist er in drey Cursus vertheilt: „reine Ton- oder Denk-Singekunst; Noten, und Noten-Singekunst; Anwendung der nun erlangten Singefertigkeit auf praktische Singstücke.“ Das ist denn, wie Jedermann siehet, gewiss recht gut: aber, eben so gewiss, von verständigen, erfahrnen Lehrern, obschon ohne viel Aufheben, immer so gehalten worden. Dies kann und soll indess das Verdienst des Hrn. K., unverständige und unerfahrne Lehrer auf diesen geraden und sichern Weg zu führen, nicht schmälern: wenn diese ihn nur aber verstehen! Der Gelehrte kann sich wol die vornehmen Redensarten in solche übersetzen, wie sie gäng' und gebe, auch wirklich recht gut sind, wenigstens in wiefern Jedermann weiss, was man damit will: aber jedes Musiklehrers Sache ist das sicher nicht, und eben dessen, der solcher Weisungen zunächst bedarf — des Lehrers in Volksschulen, auf welchen Hr. K. doch besondere Rücksicht genommen haben will — am allerwenigsten. Da wäre es doch wol besser gewesen, er hätte es mit seinem musikal. Katechismus gemacht, wie mit seinem christlichen Doctor Martin Luther, der „oft einen Tag sich mühet, um einen Spruch für die Einfältigen ausreden zu können.“

Erster Cursus. Was ist die Singekunst? (Subjectiv und objectiv.) Unterschied zwischen dem mechanischen und dem bildenden Singunterrichte. (Glaubt Hr. K. wirklich, dass es, selbst bey so ganz mechanischem Abrichten, wie er es etwas in Carikatur malt, damit sein Gegensatz desto mehr hervorstrahle, — dass es, selbst bey jenem, unter *Menschen* ablaufe, ohne (wie er's nennt) „Befähigung der menschlichen Selbstkraft?“) Erste Grundübung der Singekunst: *Tonordnen.* (Der Schüler muss „durch eigene Kraft die Tonwelt hervorbringen und ordnen lernen.“ Mithin:) Bau des Tonsystems und dabey anzuwendende Hülfswerkzeuge. Zweyte Grundübung: *Ponderiren* oder *Tonermessen.* (Vergleichend zusammengestellt mit dem *Lautiren*, und dann jenes Beydes in besondern Paragraphen weiter ausgeführt.) Vom „Grundgetöne“ ausgehend, „Construction und Destruction, Erbauen und Zerlegen der gefundenen Töne“ etc. Zum *Lehrapparat* werden erfordert: die Tonleiter auf der Schultafel und zwey hölzerne Ponderirstäbe, wozu auf beygelegter Tabelle die Modelle gezeichnet sind, und im Texte die Anwendung nachgewiesen wird. Dann folgt: Verbindung dieses ersten Cursus des Denksingens mit der eigentlichen Notensinglehre, und namentlich der, vom Hrn. Dr. von Stephani und Hrn. Schulinspector Muck herausgegebenen, musikal. Wandfibel — (Verschiedene Geltung der Töne, Takt, Tonarten. Der Verf. nimmt in den Molltonarten, aufsteigend, ausser der grossen Septime, auch die grosse Sexte an. Wenn er, S. 50, sagt, dass auf „letztere Deduction“ — der Dur- und Molltonarten nämlich — „nur eine bildende Methode leiten konnte:“ so hat der Leser ihm dies wol zuzugeben; er hingegen dem Leser, dass jede bisherige, verständige Methode eine bildende sey; denn gerade so, wenn auch hin und wieder mit andern Worten, haben wir alle von jeher unsre Schüler unterrichtet, und sind wir von unsern Lehrern unterrichtet worden. —)

Hier, mit diesem ersten Cursus, dem Denksingen, und dem vorbereitenden Uebergange zum zweyten, schliesst sich der zweyte Bogen, und damit das ganze Werkchen. Den zweyten und dritten Cursus hat man mithin noch zu erwarten.

Digitized by Google

Es hätte dies auf dem Titel angegeben werden sollen, zumal da dieser sonst so ausführlich abgefasst ist.

Nachrichten.

Basel. Ich vervollständige meine Notizen über die hiesige Musik, die Sie in No. 26 Ihrer Zeit. aufgenommen haben, indem ich Ihnen einen musikal. Abend im Theater vor einem ungemein zahlreichen Publicum (die Einnahme für die Armencommission) schildere. Es lässt sich daran knüpfen, oder davon abnehmen, was ich eigentlich sagen wollte. — Jadin's *Schlacht bey Austerlitz* eröffnete. Ueber den Werth oder Unwerth des Stücks mag die Kritik entscheiden; wenigstens ging unser Publicum nichts weniger, als freygebig, um mit seinen Beyfallsbezeigungen. Die Ausführung wäre *im Einzelnen* nach Wunsch gewesen, hätte es das Orchester zuweilen mit dem Schwierigen etwas ernster genommen und wären die gemässigtern Tempi weniger willkürlich behandelt worden. — Aus Winters *Macht der Töne* die Arie: *Mag in des Kampfes Leben* etc., sehr brav gesungen von Dem. Janitsch, über welche ich auf mein früher ausgesprochnes Urtheil zurückweise. — Adagio und Rondo eines Klavierconcerts aus Es dur von Cramer, mit einem so schönen Ausdruck in sanften, so wahrhaft rührend in langsamen Sätzen, so fertig, dabey so klar und mit Feuer in den geschwindesten, schwersten Passagen von unsrer trefflichen Fr. Vischer-Passavant vorgetragen, dass die Künstlerin, welche in allen Gradationen des Forte und Piano ihrem Instrumente stets einen herrlichen Ton zu entziehen weis, allgemein entzückte; dem daher auch mit Recht begeisterter Beyfall zuströmte. Wir bewundern besonders auch ihre Fertigkeit in der linken Hand. — Nach einem Duette aus Cimarosa's *matrimonio segreto* trugen die Hrn. Liebmann und Braun Variationen für zwey Waldhörner von Koch und Lay sehr genügend vor, wie wir nicht anders erwartet hatten. Beyde zeigen einen reinen, kräftigen, immer angenehmen Ton, behandeln die gebundnen Figuren zusammenhängend und nicht holpericht, sind besonnen auch bey Schwierigkeiten. Sie erfreuten ihre aufmerksamen Zuhörer und gefielen. — Die erste Abtheilung schloss mit Gottfr. Weber's *Te Deum,* bekanntlich ein glänzendes, kraftvolles, und, weil es keine zu zahlreiche Besetzung fordert, auch hier zweckmässig gewähltes Werk. Schon früher war uns die Freude geworden, einer gut geordneten Aufführung im Concertsaale beywohnen zu können; die bessere, im Theater, verfehlte die Wirkung nicht. Ohne der Anspruchlosigkeit derjenigen unsrer Dilettantinnen und Dilettanten zu nahe zu treten, welche mit gesunden, gebildeten, jugendlichen Stimmen manches Herrliche leisten können, dürfen wir sagen, dass sie diesmal, wie wir sie noch nicht gehört zu haben uns erinnern, mit Genauigkeit, Kraft und Wohllaut, mehre auch mit innigem Gefühle sangen, so dass uns ihre Anstrengung die heiser scheinenden, oder wie gelähmt stehenden Zungen des Chorpersonale übersehen liess. Vergessen werden und können wir nicht, mit welchem Ensemble der feyerliche Lobgesang im Maestoso ausgeführt wurde; wie würdig die, das Gemüth so innig in den 16 Takten das Adagio zum Gebete hinleitenden Stellen: *te ergo quaesumus.* Sollte man aber nicht in der vom Compositeur so sinnig behandelten Schlussfuge, gerade beym höchsten Jubel, welcher in die Worte gelegt ist: *laudamus nomen tuum in saeculum saeculi*, vom ersten Takte, in dem Chor und Orchester zusammentreten, bis zum 22sten, wo Freude und Dank im hellaufglühenden Feuer emporsteigen, nur schwach beginnen, ein allmäliges *crescendo* folgen lassen, und dann erst durch das stärkste Fortissimo Instrumental- und Vocalbegleitung auf einen sichern, bleibenden Totaleindruck hinzuwirken suchen, um durch diese stufenweise Entwicklung die ganze Tiefe des Gefühls noch einmal in einem einzigen, grossen Momente anzuregen und mit erschütternder Kraft zu fesseln? Wäre es ferner bey irgend einer Wiederholung möglich, woran wir nicht zweifeln, an gehörigen Stellen die *Orgel* eingreifen zu lassen und dabey die Saiteninstrumente *sehr stark* zu besetzen: so würde gewiss auch das Schmettern der vier Trompeten, (drey in Es und eine in B) so wie das zu oft wiederholte Paukenwirbeln, die Empfindungen der Zuhörer weniger in ihrer positiven Richtung stören und das Ganze gleich gross erscheinen, mag man es als Seelengemälde, oder als Kunstwerk an sich betrachten. — Noch bemerken wir, dass das Orchester eifriges Streben zeigte, zur Haltung des Werks mit aller Kraft

Digitized by Google

beyzutragen; die Mitspielenden accompagnirten Chöre und Soli mit unverkennbarer Achtung, Aufmerksamkeit und Liebe; und gelangen letztere überhaupt nach dem Wunsche gebildeter Kunstfreunde, namentlich im Allegro No. 5: so bewährete ganz vorzüglich unter den Sängerinnen Jgfr. A. La Roche auf's Neue, dass sie im Geiste des Compositeurs vorzutragen weiss und Musik versteht. Sie singt mit tiefem Gefühle in musikal. und rhetorischen Accenten, zart und mit ausserordentlicher Biegsamkeit in den Tonverbindungen, besitzt eine schöne, auch in den tiefen Tönen sehr klangvolle, vom Stärksten bis zum Schwächsten fähige Stimme, fasst das Ganze mit Sicherheit und innerer Ruhe zusammen, und erlaubt sich bey einem edeln Portamento nie Schnörkeleyen, (agrémens) weil sie mit Seele und klarer Besonnenheit studirt. Herrlich entwickelte sie ihre rühmlichen Vorzüge auch in Mozarts Arie aus dem *Titus: Non più di fiori*, welche sie im zweyten Theile sogleich nach der Ouverture aus derselben Oper vortrug. Möge diese, für mehr als Musik gebildete und dabey wahrhaft bescheidne Sängerin durch die ununterbrochene Stille des Auditoriums, welches ihr vom ersten bis zum letzten Takte mit inniger Theilnahme folgte, dann aber laut und wahr seinen rauschenden Beyfall wiederholte, Belohnung ihrer Anstrengung und so gern geleisteten Mitwirkung zu unserm musikal. Genusse, Aeusserungen eines ungeheuchelten Danks und zugleich die freudige Hoffnung erkannt haben, sie werde uns auch in den nächsten Winterconcerten von Zeit zu Zeit neue Beweise ihrer Liebe zur Kunst und eines sorgsam fortgesetzten Studiums bedeutsamer Meisterwerke geben.

Noch manches schätzbare Talent für Gesang blüht hier im Stillen; ein rühmlicher Entschluss wäre es daher, wenn auch gebildete Dilettantinnen, mit Verbannung mancher kleinlichen Nebenrücksichten, die auch dem Besten Fesseln anlegen, bereitwilliger, als zeither, die Aufführung z. B. von Finalen aus guten, deutschen Opern möglich machen wollten und in froher Verbindung auch auf diese Art die unausgesetzte Thätigkeit der Direction unterstützten! Gesellte man nun noch zu diesem schönen Vereine einen *recht* sachkundigen Gesanglehrer, an dem es dieser Stadt eben so sehr fehlt, als — mit einigen wenigen rühmlichen Ausnahmen — an *wahren* Organisten; stellte man einen Gesanglehrer an, der kein gewöhnlicher, hölzerner Stundenhalter ist, aber ohne welchen freylich selbst die glücklichste musikal. Anlage nur zu leicht in Einseitigkeit, höchstens in einen geschickten Mechanismus ausartet: so wären auch gewiss sehr bald die höchst gerechten Wünsche sowol der Kenner, als überhaupt der wahrhaft gebildeten Freunde der Musik befriedigt, dass sich doch nicht so oft ein oder zwey Kinder mit einem Notenblatte hinstellen möchten, aus dem unserer förmlich epiktetischen Gelassenheit endlich mehr, oder weniger, nichts als Geschrey entgegen zu gakeln droht. Natürlich! Ein gewöhnlicher Gaul, den man zum Fluge stacheln will, macht immer nur ungelenke Sprünge und kann zuletzt seines robusten Teints ungeachtet, nicht weiter fort, weil er lendenlahm geworden ist. Aber ihn nichts desto weniger zum Paradepferde brauchen lassen, zeigt zugleich wenig Achtung für das Publicum. —

Ein Adagio u. Rondo für die Flöte von Berbiguier hörten wir von Hrn. Hikel mit Geschmack und Ausdruck im Vortrag, in einem sehr schönen Tone, mit Leichtigkeit und Rundung in den Passagen. Er besitzt ein nicht gewöhnliches Talent, von dem wir schon in vorigem Winterhalbjahre so überzeugende Proben gehabt haben, dass er als Solospieler gewiss immer willkommen und des gerechtesten Beyfalls versichert seyn kann. — In einem angenehmen, durchaus gut geordneten Rondo concertant für zwey Violinen von Kreuzer, (F dur) gesp. von den Hrn. Gebrüdern Dollman, gab auch der jüngere Hr. D. einen neuen Beleg, dass ihm die Ausführung eines mit Ernst, Liebe und Sorgfalt studirten Tonstücks sehr gut gelingt. Vorher ging der sehr bekannte, aber sehr ansprechende Rundgesang mit Begleitung von 4 Waldhörnern von Gottfr. Weber: Flüchtig entschwindet das Leben etc.; und der andächtige, ernste Chor aus den *Jahreszeiten: Sey uns gnädig, milder Himmel* — machte den Beschluss dieses im Ganzen gewiss sehr genussreichen Concerts, welches der ältere Hr. Dollmann, dessen Kenntnis als Violinist wir früher ausführlicher gerühmt haben, mit Umsicht und Sicherheit dirigirte.

Digitized by Google

Geringe praktische Bemerkungen, von Gottfr. Weber.

Ueber erste Aufführungen grösserer Concertstücke.

Da sitze ich noch immer in meinem Winkel des Concertsaales, und käue wieder, und bemühe mich, es auf- und zusammen zu fassen, das kolossale Tongebilde, was eben vor meinem Gehörsinne vorübergeflogen: die gewaltige b-sche Ouverture! — Wer so etwas aufs erstmalige Anhören ganz zu fassen, zu durchdringen, und eigentlich zu geniessen vermöchte! — Bin ich doch nicht ungeübt: aber den ganzen Sinn eines tiefgedachten, grossen Kunstwerks bey einmaligem, erstem Vorüberrauschen zu durchdringen, ist wol nur höchst Wenigen, vielleicht Keinem gegeben. — Nun; wenn die Ouverture in der Folge einmal wieder gegeben wird, will ich sie gewiss nicht versäumen, und was mir heute entging, wird mir dann beym zweyten oder dritten Anhören klar. — Würde sie doch gleich morgen wiederholt, eh' der heutige Eindruck verwischt und vergessen ist! oder lieber gleich heute! —

Freylich, das liebe Publicum, an so etwas nicht gewöhnt, und nur immer nach Veränderung verlangend; würde es nicht dabey scheel zusehen, taub zuhören? — Doch wie? besitzt das Publicum, im Durchschnitt genommen, wol ein geübteres musikalisches Fassungsvermögen, als ich? — Ich zweifle doch! — Warum sollte ich ihm aber alsdann nicht so viel Vernunft zutrauen, dass es etwas Schönes, was es beym ersten Anhören vielleicht noch weniger als ich aufgefasst, daran also unmöglich vollen, wirklichen Genuss gehabt haben konnte, gern zum zweyten Mal werde hören wollen, um dadurch erst zum Genuss zu gelangen?

Wie, wenn ich den Hrn. Musikdirector darum ersuchte? — Wie, wenn Directionen es sich überhaupt zum Gesetz machten, jede erste Aufführung eines grössern und weniger populären Concertstückes (in der *Oper* würde es freylich den Faden der Handlung zerreissen) am Ende des Concerts zu wiederholen? —

Ueber Concertzettel.

An allen Strassenecken ein grossgedruckter Anschlagzettel: *Heute grosses Vocal- und Instrumentalconcert!* — Lass doch sehen, was gegeben wird! Signora Preziosa singt eine Arie von Portogallo; Hr. Pfeifer bläst ein Flötenconcert; Frau von Fingerwuth spielt ein Concert auf dem Pianoforte; Frau von Dolcezza und Hr. Tenerezzo singen ein Duett von Federici. Mir alles verdammt uninteressant! Allein da steht auch noch eine Symphonie von Jos. Haydn, und eine Ouvertüre von Mozart: das allein könnte mich bestimmen, ins Concert zu gehen, wenn ich nur eben auch wüsste, was für eine der vielen Symphonien von Haydn? *welche* Ouvertüre von Mozart? — Ist es etwa wieder die alte haydnsche *Roxolane*, und die Ouverture aus *Clemenza di Tito*, welche uns die Herren jährlich ein halbes hundert Mal zum Besten geben, so oft sie die Mühe verdriesst, von etwas Grösserem eine Probe zu machen, und doch gern ein paar grosse Namen auf den Anschlagzettel setzen möchten? — Nein! dafür würde ich meine, auf heut Abend bestimmten Geschäfte nicht zurücksetzen! — Wenn es aber z. B. die haydnsche Symphonie mit dem Paukenwirbel wäre; oder die, mit dem Paukenschlag, oder seine Militärsymphonie, oder die aus D No. II; und vielleicht die Ouverture aus der *Zauberflöte*, aus *Così fan tutte* —? ... Stünde dies doch auf dem Zettel!

Mein Gott! warum führt man es denn nicht an allen Orten ein, die aufzuführenden Symphonien, Ouvertüren etc. auf dem Concertzettel bestimmt zu bezeichnen? Die Zettel sind ja doch unter anderm auch dafür, dass die Leute erfahren sollen, was ihnen geboten wird! und sind etwa die Symphonien das Minderwichtige?

(Wird gelegentlich fortgesetzt.)

M i s c e l l e n.

Am 11ten und 12ten Sept. hatte der, durch mehre ähnliche Unternehmungen rühmlich bekannte Musikdir. zu Hildesheim, Hr. Bischoff, in dieser Stadt einen sehr zahlreichen Verein Musiker und Musikliebhaber zur würdigen Ausführung mehrer ausgezeichneter musikal. Werke zu Stande gebracht. Die Ausführung gelang auch diesmal zu voller Zufriedenheit aller Anwesenden, ja noch mehr, als vor einigen Monaten in Hannover. Das Unternehmen wurde noch ganz besonders durch die berühmte Mariane Sessi verherrlicht, die, gefällig und uneigennützig, wie sie ist, mit mehren herrlichen Gesängen auftrat. Von andern Orten wurde es am meisten durch das Personale des Theaters und Orchesters von Braunschweig unterstützt.

Digitized by Google

Alle die thätig oder sonst Theilnehmenden genossen, in froher Geselligkeit und erhebender Kunst, einiger sehr glücklichen Tage, an welche sie sämmtlich mit Vergnügen zurück denken werden; etwa den Unternehmer selbst ausgenommen, wenn ihm der bedeutende Verlust beyfällt, den er, bey verhältnismässig viel zu geringer Einnahme, erlitten hat. Den ersten Tag wurden aufgeführt: Gottfr. Webers *Requiem*, der Frühling aus Haydns *Jahreszeiten*, Doppelconc. f. zwey Flöten, vorgetragen von den Hrn. Fürstenau, Vater und Sohn; der Sommer aus den *Jahreszeiten*, und Scene u. Arie von Portogallo, gesung. von Mad. Mariane Sessi. Den zweyten Tag: Erster Satz der Symphonie von Spohr, das *Halleluja der Schöpfung* von Kunzen, Violinconc. von Möser, vorgetragen von Hrn. Kammermus. Müller aus Braunschweig, ein Gebet von Händel, ges. von Mad. Sessi, Herbst und Winter aus den *Jahreszeiten*, und God save the king, ges. von Mad. Sessi, wo denn zum frohen Beschluss alle Versammlete einstimmeten. Die Solostücke der Mad. Sessi und der drey Virtuosen, so wie Haydns herrliches Werk, entzückten die Anwesenden: aber auch die übrigen Musikstücke, so wie in denselben der Sologesang der Dem. Markmann aus Braunschweig, der Mad. Schnell aus Hildesheim, der Mad. Köhl-Valesi aus Hannover, des Hrn. Rittmeisters Eisendecher aus Hannover, des Hrn. Kiel aus Braunschweig und des Hrn. Meyer aus Kassel, fanden vielen Beyfall. — — Der geschätzte Componist und Musikdirector, Hr. Sutor, bisher in Stuttgart, ist als Kapellmeister nach Hannover berufen, und hat sein neues Amt bereits angetreten. —

Kurze Anzeige.

Häusliche Andachten in christlichen, mehrstimmigen Liedern, (auch einstimmig mit Klavierbegleitung) gedichtet und componirt von G. W. Fink. 3tes Heft. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr)

Hrn. F.s Liedersammlungen, sowol die, im Volkston, als diese religiösen, sind jetzt ohne Zweifel den zahlreichen Vereinen zur Uebung gemeinschaftlichen Gesanges, und zum Genusse an diesem, bekannt; wenigstens denen, die Gutes zu wählen, und dies, in welcherley Form es erscheine, aufzunehmen wissen. Zu Andern würde vergebens gesprochen, denn sie merken nicht darauf; zu diesen aber braucht von dem angeführten neuen Hefte nur gesagt zu werden: Es ist da; es stehet keinem der frühern nach; es gleicht den frühern in allen ihren Eigenheiten, in den rühmenswürdigen, wie in denen, welche nicht, wenigstens nicht unbedingt, gerühmt werden können. Und an Hrn. F. wendete man sich wol auch umsonst, indem er auf die Urtheile Anderer nicht eben viel zu geben scheint. Sonach will Ref., und aus guten Ursachen, seine Leser nur bitten: Leset die Lieder nicht blos, spielet sie nicht blos, sondern *singet* sie, und *ganz*, und so gut ihr könnt: ihr bringet euch sonst um den Genuss des Besten, was diese, *zugleich* in Worten und Tönen gedichteten Gesänge darbieten, und thut dann auch dem Verf. in eurem Urtheil Unrecht; diesem aber will er, der Ref., besonders danken für die trefflichen Stücke, No. 2, *Freude in Gott*, u. No 6, *dem Erlöser*, obgleich dies letzte gleich zu Anfange eine starke Reminiscenz aus der Choralmelodie: *Wer nur den lieben Gott lässt walten* — enthält. (Die Octaven in den ersten Noten, in den äussern Stimmen, sind ohne Zweifel nur ein Stichfehler.)

Wir bitten die Leser dies. Zeit., einen bedeutenden, aus Missverstand der Handschrift entsprungenen, und dann fortgesetzten Druckfehler in der Recens. der Theorie der Tonsetzkunst von Gottfried Weber, No. 38 und 39, also zu verbessern:

S. 671 lies: z. B. die von ℭ.

Eben daselbst:

𝔊
|
c — ℭ — a
|
𝔉

S. 672, sollen alle angeführten grossen Buchstaben, im Contexte sowol, als im Schema, deutsche seyn; und dann soll überall, wo ein E gesetzt ist, ℭ stehen.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. VIII.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur

allgemeinen musikalischen Zeitung.

October. № VIII. 1817.

Musik-Anzeige.

Da die Klage, dass die neuere Musik nicht melodisch sey, ziemlich allgemein wird, und die meisten Componisten höchstens melodische Bruchstüeke, aber nur als Mittel, der Welt ihre Gelehrsamkeit in der Harmonie zu zeigen, gebrauchen, also den Zweck der Musik, durch passende und vollständige Melodien auf den Zuhörer zu wirken, verfehlen; so hat eine Gesellschaft von Musikern und Musikfreunden sich entschlossen; jährlich vier Hefte Musikstücke, unter dem Titel: „Polyhymnia herauszugeben, worin Melodie als Hauptsache, Harmonie aber, als nothwendige, doch nicht einzige Bedingung angesehen wird.

Der Inhalt der Hefte ist vorläufig für Klavier und Gesang bestimmt. Den Klavierstücken ist der Fingersatz beygefügt. Jedem Heft geht eine theoretische Abhandlung voran, welche den Zweck der Musik, die Grundsätze der Melodie und Harmonie, und das Verhältniss in welchem beyde zu einander stehen, entwickelt.

Die Hefte erscheinen vierteljährlich; das Erste an Martini 1817, das Zweyte an Lichtmess 1818 u. s. w. — Der Subscriptions-Preis auf ein Heft ist 1 Fl. 30 Xr., auf vier Hefte 5 Fl. 24 Xr. Der Laden-Preis das Heft 2 Fl. — Bestellungen sind zu machen: in der J. J. Mäcken'schen Buchhandlung in Reutlingen, und bey Unterzeichnetem in Stuttgardt.

den 15ten August 1817.

J. Benjamin Weber.
Lit. C. No. 165

In unterzeichneter Buchhandlung sind neu erschienen:

Melodien

zu dem Mildheimischen Liederbuche für das Klavier oder Pianoforte.

Neue vollständige Ausgabe; 54½ Bogen in gr. 4.

Preis 3 Thlr. 20 Gr oder 6 Fl. 54 Xr. Rhein.

In dieser neuen Ausgabe sind die Melodien der alten und des dazu gelieferten Anhanges in ein Ganzes vereinigt. Für die Besitzer der alten Ausgaben sind noch Exemplare des Anhanges, wodurch jene für die neue vermehrte Ausgabe der Texte völlig brauchbar bleiben, um 1 Thlr. 12 Gr. oder 2 Fl. 42 Xr. Rh. zu haben.

Gotha, im August 1817.

Becker's Buchhandlung.

Drey so eben vollendete Quartetten für 2 Violinen, Viola und Violoncell, so wie 3 leichte Sonatinen fürs Pianoforte, biotet Unterzeichneter den resp. Musikhandlungen und Musikverlegern hierdurch unter billigen Bedingungen an. Wer mit ihm in Unterhandlung treten will, beliebe es in frankirten Briefen zu thun.

Zittau, im Septbr. 1817.

B. G. Rösler.
Kohlgasse, No. 181.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Ostern bis Michaelis 1817.

Baillot, P. Air russe varié p. Violon av. acc. de 2 Vls, Alto et Basse. Op. 24. . . . . 12 Gr.
— Charmante Gabrielle, Air varié p. Violon av. acc. de 2 Vlons, Alto et Basse. Op. 25. . . . 8 Gr.
Boieldieu, Ouverture de l'Op.: la Fête du Village voisin à grand Orch. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Cramer, Fr. Ouverture à grand Orchestre de l'Op.: Hidallan. . . . . 1 Thlr. 12 Gr.
Eberwein, C. Duo p. 2 Violons. . . . . 12 Gr.
Eggert, J. A. Sinfonie à gr. Orch. C dur. . . . . . . 3 Thlr.
Engelberth, A. Variations p. Violon. . . . . 6 Gr.
Giorgetti, Ferd. 3 Duos conc. p. 2 Vlons. Op. 7.
Kraft, N. Concerto p. le Vcelle av. Orch. Op. 5. 2 Thlr. 12 Gr.
Lindemann, D. 10 Walses et 10 Eccossoises p. Orch. Liv. 9. . . . . 1 Thlr.

Digitized by Google

Lindpaintner, Divertissement p. Violon princip. av. acc. de Vlon, 2 Violes, 2 Cors, Vloncelle et Basse.......................... 1 Thlr. 4 Gr.
Müller, J. H. Quatuor p. 2 Vlons, Vla et Vcelle. 1 Thlr.
Poisl, Baron de, Ouverture de l'Op.: Athalia à grd. Orch.......................... 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouvert. d'Olimpia à grd Orch....... 1 Thlr. 12 Gr.
Polledro, J. B. Exercices amusants pour le Violon. 12 Gr.
Präger, H. 12 Exercices p. le Violon. Op. 22... 16 Gr.
— Variations sur un thême de Boieldieu p. le Violon av. acc. de 2 Vlons, Vla et B. Op. 24. 1 Thlr.
Seyfried, de, Ouverture de Faust à grd Orch..... 2 Thlr.
Teichmüller, Thème varié p. Vlon, Flûte et Guit. sur: Nel cor più non mi sento............ 8 Gr.
Wagner, Chr. Sinfonie à grd. Orch. No. 2. C dur. 3 Thlr.
— Ouverture à grd. Orch. No. 1. C dur....... 2 Thlr.
— dº dº - 2. D dur. 2 Thlr. 12 Gr.
Weyse, C. E. F. Ouvert. à gr. Orch. de l'Op. Faruk. 1 Thlr. 12 Gr.
Winter, P. v., Schlacht-Sinfonie für ganzes Orchester und Chor.................................. 4 Thlr.
— Ouverture à gr. Orch. (C dur). Op. 24. 1 Thlr. 12 Gr.
— Ouverture de l'Op.: Zaire à grd Orch...... 2 Thlr.

Berbiguier, T. 5me Concerto p. la Flûte av. acc. de l'Orch. H moll............... 1 Thlr. 16 Gr.
Böhner, J. L. Fantaisie et Variations p. la Clarinette av. acc. de l'Orch. Op. 21.............. 1 Thlr.
Cramer, Franç. 3 Thèmes variés p. une Flûte...... 8 Gr.
— 3 Thèmes variés p. 2 Flûtes............. 12 Gr.
— 6 petit. Sérénades p. 2 Fl. av. une 3me ad libit. 1 Thlr.
Dotzauer, J. F. Quatuor p. le Hautbois, Violon, Viola et Violoncelle. Op. 37............ 18 Gr.
Engelberth, A. Variations p. le Basson av. accomp. de 2 Violons et Basse................. 18 Gr.
Fürstenau, 6 Duos p. 2 Flûtes. Oeuvres 30. 1 Thlr. 12 Gr.
Gabrielski, 3 grds Trios p. 3 Flûtes. Op. 10. 1 Thlr 16 Gr.
Gambaro, Vt. 3 Quatuors concert. p. Flûte, Clarin. Cor et Basson. Op. 4........... 1 Thlr. 16 Gr.
Gebauer, E. 3 Duos p. Flûte et Violon. Op. 16. 1 Thlr. 8 Gr.
Hahn, W. 3 grands Duos p. 2 Flûtes. Op. 10. 1 Thlr. 8 Gr.
Köhler, H. Recueil de petites pièces agreables et progress. p. la Flûte et Guitare. Op. 114. 16 Gr.
— 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 116............ 1 Thlr.
Lösener, Variations p. le Cor de Bassette av. acc. de l'Orch.................................. 1 Thlr.
Präger, H. Quatuor p. Fl, Vlon, Vla et Vlle. Op. 20. 1 Thlr.
— 3 Duos p. 2 Flûtes. Op. 23...... 1 Thlr. 12 Gr.
Vern, A. 3 Duos conc. p. 2 Flûtes. Op. 9......... 2 Thlr.

Böhner, J. L. Quatuor p. Pforte, Violon, Alto et Violoncelle. Op. 4..................... 18 Gr.
— Fantaisie et Variations p. le Pf. Op. 20........ 18 Gr.
— Fantaisie p. Pianof. et Clarinette. Op. 21... 12 Gr.

Boieldieu, Ouverture p. le Pianof. av. Violon et Basse de l'Op.: la Fête du Village voisin..... 16 Gr.
— Ouverture p. le Pforte av. Violon et Basse de l'Op.: Charles de France................ 16 Gr.
Braun, C. A. P. Sonate p. Pforte et Hautbois..... 16 Gr.
Clementi, M. Gradus ad Parnassum, ou l'art de jouer le Pianoforte, demontré par des Exercices. Vol. I. 2 Thlr. 16 Gr.
Cramer, J. B. 3 Sonat. p. le Pforte av. Vlon ad libit. Op. 4...................... 1 Thlr. 12 Gr.
— 2me Concerto p. le Pianoforte av. acc. de l'Orch. ad libit. Op. 26. D moll............... 2 Thlr.
— Dulce et Utile ou 6 Exerc. p. le Pf. Op. 55. 1 Thlr. 12 Gr.
Dussak, J. L. 3 Sonates p. Pforte av. Vlon et Basse ad libit. Op. 2.......................... 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Sonates p. Pforte, dont 2 avec Vlon obligé. Op. 5................................. 1 Thlr. 12 Gr.
— 3 Sonates p. le Pf. av. Vlon ad libit. Op. 17. 2 Thlr.
— Oeuvres Cah. 12. conten. 1 Fantaisie p. Pf. seul et 3 Sonates p. le Pforte av. acc. de Violon. Subscript. Preis 1 Thlr. 12 Gr..........
Field, John, 5me Concerto (intitulé l'Incendie par l'orage) pour la Pforte av. accomp. de l'Orch. C dur........................ 3 Thlr. 12 Gr.
— Rondeau p. le Pforte. Nº 2.............. 8 Gr.
— 4me Notturno p. la Pforte................ 8 Gr.
— 5me dº dº .... 4 Gr.
— Rondeau p. le Pforte, tiré du 5me Concerto. 12 Gr.
Gelinek, Abbé, Variations p. le Pforte sur le Duo: Wenn mir dein Auge strahlet. No. 33.. ... 8 Gr.
Klengel, A. A. 1er Concerto p. le Pianof. av. acc. de l'Orch. Op. 4. B dur......... 2 Thlr. 12 Gr.
Kruft, Baron de, Adagio et Variat. p. Pianoforte..... 1 Thlr.
Lindemann, J. D. 10 Walses et 8 Ecossoises. Liv. 9...................................... 12 Gr.
Steibelt, D. 6 Sonates p. la Pforte av. acc. d'un Violon obligé. Op. 27. No. 5.......... 20 Gr.
Winter, P. de, Ouverture de l'Op.: Zaira à 4 mains 16 Gr.
— Ouverture de Tamerlan à 4 mains............ 12 Gr.
Zeuner, Ch. 1er Concerto p. la Pforte av. acc. de l'Orch. Op. 12. F dur......... 2 Thlr. 12 Gr.

Blum, C. Bänkelsängerlieder für eine Sopran- und eine Baryton-Stimme mit Begl. der Guitarre und Triangel......................... 16 Gr.
— Lieder und Romanzen mit Begl. des Pianoforte. 19s Wrk.................... 16 Gr.
Eberwein, K. 6 mehrstimmige Gesänge mit Begleit. des Pianoforte oder der Guitarre........... 20 Gr.

(Der Beschluss folgt.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 15ten October. № 42. 1817.

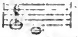
Ueber die Verbesserung der Klarinette vom Hrn. Iwan Müller, vormals Prof. am Conservatorium zu Paris, nun erstem Klarinettisten an der grossen Oper zu London.

Eines der vorzüglichsten musikal. Werkzeuge ist die Klarinette. Der schöne, volle Ton, der grosse Umfang in der Höhe und Tiefe, wodurch sie sich einerseits dem zarten Tone der Flöte, andrerseits dem männlichen des Fagotts nähert, verleihen derselben eine Brauchbarkeit, welche nicht wol von einem andern Blasinstrumente zu erwarten ist. Deswegen wird sie so häufig von den Tonsetzern in der neuern Musik angewendet; und wenn dies Instrument bey dem Orchester, in einem geschlossenen Raume, schon seine volle Wirkung beweiset: so ist es, wegen der grossen Fülle seines Tones, für die Musik im Freyen *unentbehrlich*; daher spielt es auch bey der volltönigen Janitscharenmusik die Hauptrolle.

Nur lag in der bisherigen Construction dieses Instrumentes ein mächtiges Hindernis des freyen und *unbeschränkten* Gebrauches. Die Beschwerlichkeit nämlich im Ausführen so sehr vieler Stellen, besonders wenn die Vorzeichnung mehre Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen mit sich führte; so wie die vielen, bey dieser Schwierigkeit sich noch immer vorfindenden dumpfen Klänge — mussten für Tonsetzer und Spieler gleich abschreckend seyn.

Um dem ersten Uebelstande abzuhelfen, nahm man seine Zuflucht zu mehren Arten von Klarinetten. Da gab es denn gewöhnlich C-, B-, A-, so wie auch Es-, F-, G- und D-Klarinetten.

Allein 1) ist es doch gewiss unbequem, es mit so vielen Instrumenten zu thun zu haben, während jeder andere Blasinstrumentist, z. B. der Oboist, Flötist, nur ein einziges vonnöthen hat; 2) macht der grössere Bedarf ungleich grössere Auslagen; 3) erzeugt es bey dem Spieler einen sehr bedeutenden Unterschied, sowol in Hinsicht der weitern oder engern Lage der Finger beym Greifen, als vorzüglich in Hinsicht des Ansatzes, wenn er von der C-, auf die A-Klarinette, und so umgekehrt, überspringen muss, (was häufig vorkömmt.) Noch mehrer anderer Unbequemlichkeiten nicht zu gedenken.

Der Hauptmangel blieb aber immer jener, dass sich die Qualität des Tones bey diesem Instrumente, nicht, wie bey der Oboe, dem Fagott etc. gleich blieb; dass man also, so zu sagen, immer ein anderes Instrument zu hören bekam. Denn wer würde nicht den auffallenden Unterschied in der Tonqualität fühlen, welcher zwischen dem vollen c  auf der B-, und dem dünnen h auf der C-Klarinette Statt findet; welche Klänge sich doch in Hinsicht der Tonhöhe gleichkommen? —

So wenig also auf dieser Seite für die wahre Vervollkommnung dieses Instrumentes zu gewinnen war, so wenig leisteten im Grunde auf der andern die vielen Klappen, welche man in neueren Zeiten angewandt hat. Zwar wurden durch sie viele stumpfe Töne verbessert, und klangreicher gemacht: aber sie erhielten doch nicht jene Festigkeit, vorzüglich nicht jene Gleichheit, welche zum *unbeschränkten* und *gleichen* Vortrag *aller* Töne gehört, und den Spieler befähiget, einen *jeden* Ton nach Belieben zu gestalten, denselben nach allen Graden anwachsen und sich verlieren zu lassen, er befinde sich nun in der unteren, mittleren oder oberen Octave.

Alle diese Unvollkommenheiten hat Hr. Müller beseitiget, und dieses Instrument mit einer Vollkommenheit hergestellt, dass wir ihn, nach

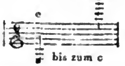
Digitized by Google

des Unterzeichneten Urtheil, mit Recht als den zweyten Erfinder desselben ansehen können.

Unterstützt durch viele mathematische und physikalische Kenntnisse; mit der Tonkunst, sowol in theoretischer, als in praktischer Hinsicht, ganz vertraut; getrieben von jenem edleren Forschungsgeiste, der seine Quelle und den mächtigen Anstoss von dem Gedanken erhält, durch seine Kraftanstrengung in seiner Sphäre so viel möglich zu leisten, *um zu nützen* — hat dieser treffliche Mann, dieser herrliche Künstler, jenes Instrument in einen Zustand versetzt, dass wir es nun als ein ganz vollkommenes musikal. Werkzeug erkennen müssen.

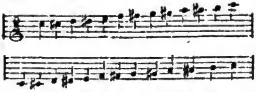
Er behielt die B-Klarinette, als diejenige Art dieses Instrumentes bey, welche sich, sowol in Hinsicht der Eigenheit des Tones, als auch der Brauchbarkeit zum zarten, wie zum kräftigen Vortrage, zur Darstellung inniger Gefühle, so wie zur brillantesten Ausführung eignet. — Dieses Instrument versah er mit dreyzehn Klappen, aber auf eine so sinnreiche Weise, dass sie nicht allein für einen *jeden Gebrauch* sehr gut in der Hand liegen, sondern dass auch die gewöhnliche Ungemächlichkeit beseitigt wurde, vermöge welcher, wenn irgend eine Klappe nicht schliesst, der Spieler in der ganzen Ausführung gehemmt ist. Dies bewerkstelligte er durch kleine elastische Ballen, welche nicht allein so genau in die Löcher passen, dass diese, so wie nur der Ballen sich aufsetzt, vollkommen geschlossen sind, sondern die auch so eingerichtet sind, dass das gewöhnliche Geräusch bey dem Anschlage der Klappen vermieden wird.

Durch diese Einrichtung ist nun der Spieler im Stande, aus *allen Tonarten* auf *einer* und *derselben* Klarinette zu spielen, und zwar mit *derselben Leichtigkeit* im A, E, H, Fis u. s. w.; wie im C, F, G.

Auch sind *alle Töne* in der chromatischen Tonleiter vom tiefen 

so gleich und voll, als sie das vortrefflichst gebaute Instrument geben kann, (besonders wenn das Blatt und der Kopf den gehörigen Bau und die gehörige Zurichtung haben,) und die Töne in der obern Octave:

sprechen eben so leicht an, wie jene in der mittleren oder unteren



Um dem Leser einen Beweis zu geben, was sich auf diesem Instrumente, nach dieser neuen Verbesserung ausführen lässt, setzen wir einige Stellen her, welche der erwähnte Meister mit der grössten Deutlichkeit, Gleichheit, Kraft und Leichtigkeit ausführt. (Siehe die *musikal. Beylage*, No. V.)

Nebstdem hat Hr. Iwan Müller noch eine eigene Applicatur erfunden, vermöge welcher sich viele Gesangstellen, auf andern Instrumenten entweder gar nicht, oder doch nur sehr unvollkommen ausführbar, nicht allein ganz leicht, sondern auch so vortragen lassen, wie man es von einem *vollendeten* Sänger erwarten kann. Wir geben bey No. II einige Beyspiele hierüber.

Diesen richtig verbundenen Gesang, diese grosse Gleichheit in allen Tönen, diese Leichtigkeit des Uebergangs im gebundenen Vortrage von einem Tone zum andern, besonders in den beschwerlichen Mitteltönen herzustellen, und das Instrument sonach zum Ausdruck jedes Gefühles vom leisesten Hauch bis zur stärksten Klangmasse zu befähigen: dies war, nach des Meisters eigener Erklärung, die vorzüglichste Rücksicht bey seiner Verbesserung.

Es würde überflüssig seyn, auf die bedeutenden Vortheile aufmerksam zu machen, welche aus dieser Erfindung für die Musik überhaupt, vorzüglich für die Tonsetzer, (die nun ungescheut für dieses Instrument nach Belieben setzen können,) so wie für die ausführenden Künstler, für letztere selbst in ökonomischer Hinsicht, entspringen.

Um so mehr verdient dieser sehr geschickte Mann alle Achtung, da er, nach seiner Versicherung, seine ganze Erfindung, und alle seine, mit grossem Aufwand von Kosten, Mühe und Zeit errungenen Vortheile in einer umfassenden Anweisung bekannt machen, und anzeigen wird, wo

Digitized by Google

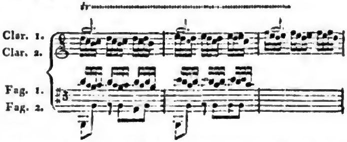
dergleichen Instrumente, nach seiner Verbesserung, *gut gearbeitet* zu haben sind.

Sehr interessant ist auch noch die Erfindung der tiefen F-Klarinette, oder eigentlich die Umwandlung des Bassethorns in dieses Instrument, vorzüglich für den vierstimmigen Satz bey Blasinstrumenten, was seine besondere Anwendung bey der Blasinstrumentenmusik *im Freyen*, vorzüglich der Janitscharenmusik, findet.

So wie nämlich bey der Orchestermusik die erste und zweyte Violin, die Viola und das Violoncell das eigentliche, zum Grunde liegende Quartett bilden, welchem die andern Instrumente beygesellt werden, theils um die Wirkung zu verstärken, theils um der Darstellung mehr Reichhaltigkeit zu verschaffen, etc.: so sucht Hr. I. Müller dasselbe bey der Blasinstrumentenmusik zu bewerkstelligen. Was dort die erste und zweyte Violin leistet, das ist ihm hier die erste und zweyte Klarinette; was dort die Altviola, dies hier die Altklarinette: während dem bey diesem Blasinstrumenten-Quartett der Fagott dieselbe Stelle versieht, die in jenem Saiteninstrumenten-Quartette dem Violoncell angewiesen ist. In die Stelle des Contrabasses auf jener Seite wird hier der Contrafagott oder der Serpent eintreten, während dem alle übrigen Instrumente, hier wie dort, ihre eigene Anwendung nach der besondern Absicht des Tonsetzers finden.

Da die Fagotts, besonders der, als Mittelstimme, nothwendiger Weise meistens in den höhern Tönen gesetzte erste, im Freyen eine sehr geringe Wirkung machen, vorzüglich, wenn man ihren Klang in Hinsicht der Qualität mit jenem vollen, der Klarinetten, vergleicht, wodurch der vom Tonsetzer beabsichtigte Effect gar nicht erreicht werden kann: so ist der Vortheil dieser neuen Einrichtung augenscheinlich.

Noch bedeutender zeigt er sich aber, wenn man erwägt, dass dadurch erst in der Blasinstrumentenmusik jenes vollkommene Quartett hergestellt wird, dessen sich bisher nur die Saiteninstrumentenmusik erfreuen konnte. Da bey diesem letztern durch die richtige Abstufung des Tonmasses von 2-, in den Violinen, zu 4-, in der Viola, und 8-Fusston im Violoncell, eine höchst wirkungsvolle Gleichheit der Klänge hergestellt wurde, welche sich ebendeswegen so schön verschmelzen; auch jedes Instrument einen vollendeten und grossen Tonumfang hatte; besonders die Viola durch ihre Tiefe an das Violoncell, und durch ihre höhern Töne an die zweyte oder erste Violin sich anschliessen, und mit diesen gleichartige Figuren ausführen konnte: so war hier dem Tonsetzer jedes Mittel gegeben, um *jede* Wirkung durch den mannigfaltigsten Satz der Instrumente erzielen zu können. Nicht so war es bisher bey der Blasinstrumentenmusik. Nahm man zwey Oboen, so fehlte der zweyten die nöthige Tiefe. Wollte man sich einer Klarinette und einer Oboe bedienen, so hatte die erstere zwar Tiefe, aber der ganz eigene Ton der Klarinette verschmolz sich nicht mit jenem der Oboe. Setzte man zwey Klarinetten, so hatte der erste Fagott einen zu abstechenden Ton gegen die zweyte Klarinette, so, dass z. B. die in Terzen oder Sexten von diesen beyden ausgeführten Figuren gewiss nie so gleich waren, als jene, welche die zweyte Violin und die Altviola mit einander darzustellen im Stande sind. Dann fehlte noch immer die bey dem Saiteninstrumentenquartett so wirkungsvolle Tonabstufung von 4-Fusston in der Viola, zu 8- im Violoncell. — Noch eine andere Unbequemlichkeit war es, dass sich Stellen, wie diese:



entweder gar nicht, oder doch nur sehr mangelhaft ausführen liessen.

Allem diesem Uebelstande ist nun durch die interessante Erfindung des Hrn. I. Müller abgeholfen, und jeder Musikfreund, sey er ein ausübender Künstler oder blos ein Dilettant, wird das Verdienst, welches er hierdurch um die Tonkunst sich erworben, mit vollem Danke erkennen. Ref. hat einer Production beygewohnt, worin Hr. I. Müller ein von ihm in der angegebenen Besetzung arrangirtes Quartett vortrug, und die Ausführung übertraf seine Erwartung.

Ref. hat bereits schon oben angeführt, dass Hr. Müller die Altklarinette aus dem Bassethorn bildete. Sein Verdienst in dieser Hinsicht, (ohne auf die vortreffliche Anwendung desselben zum

vierstimmigen Satze zu sehen,) ist jenes, dass er die, für diesen Zweck unnützen Basstöne des Bassethorns wegschaffte, dadurch aber die vielen dumpfen gedeckten Klänge jenes Instrumentes klingender machte, und ihnen viele Kraft verlieh.

Uebrigens wird die Altklarinette, wie die Altviola, in den Altschlüssel geschrieben, und ihr Satz auf dieselbe Weise behandelt.

Hierüber, so wie über die Bestätigung aller dieser Punkte, verweiset der Ref. auf die von Hrn. Müller versprochene *Schule*, deren baldiger Herausgabe gewiss jeder Musikfreund, mit dem Ref., voll Erwartung entgegensieht.

Würzburg.

Fröhlich.

Nachrichten.

Mainz, am 22sten Sept. Das hier neu errichtete, grossherzogl. National-Theater in Mainz, dessen Errichtung wir grösstentheils der huldvollen Unterstützung unsers innig verehrten Fürsten; dieses grossen Kenners der Tonkunst, verdanken, wurde gestern mit der Oper, *Tancred*, von Rossini, eröffnet. Die Aufführung gelang vollkommen, und war auch mit Pracht, von Chören und Aufzügen und glänzender Garderobe ausgestattet. Amenaïde, Dem. Janitsch, grossherzogl. hessische Kammersängerin, entwickelte glänzende Bravour, Leichtigkeit, reine Intonation, Portament, und ganz anständiges, warmes Spiel: in letzterem nur zu wenig Ruhe. Tancred, Dem. C. Veltheim, noch nicht ausgebildete, aber hoffnungsvolle Sängerin, von angenehmer Gestalt und gutem Spiel, musste von der für ihre Stimme zu tief liegenden Partie manches in höhere Lagen versetzen, welches sie mit Verstand that. Argi, Hr. Weixelbaum, ist ein sehr guter Tenorist, und gab die ungewohnte Rolle eines abgelebten Greises so gut man es nur verlangen konnte. Orbazzan, Hr. Lay, spielte sehr gut, und sang mit guter Stimme verständlich und verständig. Dem. Fr. Veltheim, Laura, sollte eigentlich lieber gar nicht singen. Die Chöre griffen trefflich ein. — Das grosse Haus war übervoll; wol halb so viel Personen wurden aus Mangel an Raum zurückgewiesen. Das laute Verlangen des Publicums nach Wiederholung der Oper am nächstfolgenden Tage wird aber, wie der heutige Anschlagszettel zeigt, nicht berücksichtigt, indem dieser Ifflands *Hausfrieden* verkündet. — Folgendes ist das Personale dieser unsrer neuerrichteten Oper. *Intendant* der Oper: Hr. Gottfried Weber. *Musikdirector:* Hr. N. Benzon, provisorisch. *Concertmeister* und *Chordirector:* noch nicht entscheidend besetzt. *Singpersonal.* Erste Sängerinnen: Dem. Janitsch, grossherzogl. Hofsängerin, bis jetzt als Gast; Mad. Müller-Redniz. Zweyte Sängerinnen: Dem. C. Veltheim, Dem. Seidler, Dem. Lay, Dem. Fr. Veltheim. Mütter: Mad. Veltheim, Mad. Lay. Nebenfächer: Mad. Staudigel, Mad. Hofmann, Mad. Obermeyer, Dem. Heil. 1ster Tenorist: Hr. Weixelbaum; 2ter: Hr. Busch. 1ster Bass: Hr. Lay, Regisseur; 2ter: Hr. Hoerger. Baritono buffo: Hr. Obermeyer. Nebenfächer: Hr. Paulmann, Hr. W. Hofmann, Hr. Langendorf, Hr. Staudigel, Hr. Veltheim, Hr. Seidler. *Chor:* 20 Personen, verstärkt durch sämmtliche disponible Sänger. *Orchester:* 12 Violinen, 4 Violen, 3 Violoncelle, 2 Violone, 2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte, 1 Contrafagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, und 1 Bassethorn.

Berlin. Den 16ten Sept. ward zum erstenmal gegeben: *Herr Lesperance*, oder, *die Kunst, Stellen zu erlangen;* Vaudeville in einem Aufzug, nach dem Französischen, von der königl. Schauspielerin, Friederike Krickeberg. Das Stück konnte nur durch das hochkomische Spiel des Hrn. Devrient, der den Herrn Lesperance gab, gerettet werden. Die Auswahl und Zusammenstellung der Vaudevillen war von Hrn. Rungenhagen aus mehren beliebten und grösstentheils bekannten französischen Opernarien, aus *Je toller je besser*, *Johann von Paris*, *Lehmann*, *Adolph und Clara* etc. — Den 17ten ward zum erstenmal gegeben: *Das Fest des Gutsherrn*, oder, *der Unteroffizier;* pantomimisches Ballet in 2 Abtheilungen, vom königl. Balletm. Telle, mit Musik vom königl. Kammermusicus G. A. Schneider, der vor kurzem von seiner musikal. Kunstreise nach dem südlichen Deutschland zurückgekehrt ist. Die Handlung ist sehr breit angelegt, und hat wenig bedeutende Momente; die Musik zeichnet sich durch reichhaltige Benutzung der Blasinstrumente, selbst

Digitized by Google

der englischen Klappenflügelhörner, für concertirende Soli aus; nur wünscht man ihr mehr Gedrängtheit. — Für den Geburtstag des Kronprinzen, den 15ten Oct., wird Glucks *Alceste* einstudirt.

Tilse, in Litthauen. Vor mehren Jahren hatte ich auf meinen Reisen im Auslande Gelegenheit, den Hrn. Musikdir. Präger, namentlich in Leipzig in zwey Concerten, zu hören. Sein ausgezeichnetes Violinspiel gewährte dort, wie allerwärts, sehr angenehmen Genuss und ward mit allgemeinem Beyfall aufgenommen. Ich bemerkte jedoch, wie auch Sie selbst damals in der mus. Zeit. urtheilten, dass Hr. P. seine ganze Kraft auf die *Ausführung des Schwierigen* wendete, wie z. B. Lolly und Esser, und wurde um so mehr überrascht, als ich einige Jahre später in Königsberg denselben, nach seiner Rückkehr von St. Petersburg, in einem Concerte hörte, und erfuhr, wie er nun seine grosse Kunstfertigkeit im *soliden Spiel* darthat. Im Verfolg meiner Reise, traf ich in Tilse, der Hauptstadt Litthauens ein, wo mich die Ankündigung der Oper, *die Schweizer-Familie*, sogleich in's Theater lockte. Je bescheidener hier meine Erwartungen waren, desto angenehmer wurden sie bey weitem übertroffen. An der Spitze eines wohlbesetzten Orchesters, in dessen Mitte sich sogar einige Virtuosen befanden, sahe ich Hrn. Präger, und freuete mich, mit welchem Talent, welcher Einsicht und welcher Kraft er das Ganze leitete. Es ging trefflich zusammen. Später sahe ich: die *schöne Müllerin*, den *Oberon* und andere Opern, und auch sie wurden wirklich gut gegeben. Mehre mir neue Compositionen des Hrn. P., besonders das brillante Quartett für Flöte, Violine, Viola und Violoncell, dessen vierter Satz (eine Polonoise in D-dur) unstreitig der gelungenste, und ganz vorzüglich für die Flöte zu empfehlen ist; ferner seine originellen 12 Exercices für die Violin, die geübten Violinisten vielen Genuss und Nutzen gewähren können, vermehrten meine Achtung für diesen ungemein geschickten Mann. Jetzt hat er nun auch eine neue Oper, *Esther*, von Friedrich Jester, componirt. Auf Bitten gab er uns in einem Cirkel von Kunstfreunden einige Stücke aus dieser Oper zu hören, und fand damit ausgezeichneten, einstimmigen Beyfall. Pomphaft und kraftvoll war die Ouverture, trefflich ein Terzett aus dem ersten Act, No. 4, Cherubini's Styl sich nähernd die Arie Hamans, No. 5, kunst- und gefühlvoll das Quartett aus dem 2ten Act, No. 10, und kraftvoll, aber wohl unterschieden, die drey Finalen. Als grossen Virtuosen erwies er sich uns auch noch dadurch, dass er allein auf der Violin eine Fuge, ganz regelmässig zwey- und dreystimmig ausführte. — Ich, der Redact. genannt, spreche dies alles aus zugleich im Namen der gebildetsten Kunstfreunde in dieser, so wie in noch mancher Stadt, die Hrn. P. jetzt kennen gelernt, und schliesse mit dem herzlichen Wunsche, dass ein günstigeres Geschick, als diesen trefflichen Künstler jahrelang betroffen hat, sich seiner annehmen, ihn aus dem kalten Norden führen, und dahin, und unter solche Verhältnisse versetzen möge, wo er, der zugleich überaus thätig ist, vortheilhafter für seine Kunst wirksam seyn, und durch dieselbe recht Viele erfreuen könne.

Recensionen.

Capriccio sur des airs suédois pour le Violoncelle, avec accomp. de grand Orchestre, comp. — — par Bernh. Romberg, maitre de chapelle etc. Op. 28. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 7 Fr. 50 C.s.)

Hr. Kapellm. R. hat dies Stück auf seinen letzten Reisen oftmals vorgetragen und überall damit entzückt. Allerdings gehört ein Haupttheil dieser Wirkung seinem vortrefflichen Spiele, das eben in dieser Gattung von Musik seine interessante, einnehmende Individualität, nach des Rec. Meynung, noch mehr hervortreten lässt, als das im eigentlichen Concerte geschieht; und es muss daher der Virtuos, der damit, wenn auch nicht dasselbe Entzücken, doch ebenfalls ausgezeichneten Beyfall einärndten will, nicht nur die rombergsche Spielart innen haben, sondern auch etwas von des Meisters freyem, sicherm Geist, lebendigem, heiterm Sinn, und feinem, reizendem Geschmack besitzen: doch bleibt, dies alles unbeachtet, und das Stück an sich genommen, wie es nun gestochen vorliegt, dasselbe ein treffliches Werk, in gleichem Grade anziehend durch den

Digitized by Google

originellen melodischen Stoff, wie durch die wohlerwogene Zusammenstellung, und gewandte, aber dabey gründliche Arbeit; in gleichem Grade mithin anzurühmen für Unterhaltung und Genuss, wie für Uebung und feinere Ausbildung des Spielers.

Das Stück fängt an mit einem ernsthaften, langsamen Satze in E dur, wo das Pathetischgemessene des Orchesters mit dem Freyen u. Zarten des concertirenden Instruments sehr glücklich gemischt ist. Der Satz schliesst mit einer Fermate auf der Dominante. Nun tritt das Violoncell mit einem etwas wunderlichen, vornämlich durch eigenthümlich gemessene Rhythmen und verlegte Accente pikanten Thema im E moll, Dreyvierteltakt, und gemässigten Tempo ein. Ueber dies Thema verbreitet sich dann der Componist weiter, und so zwar, dass er es nicht eigentlich variirt, sondern es, viel freyer, phantasie- und kunstreicher, nur für die angeregte Stimmung festhält, und in Imitationen oder auch kleinen, flüchtigen Anspielungen hindurchklingen lässt. Es war das wol um so nöthiger, da dies Thema, in seiner Melodie selbst, etwas Eintöniges hat, das, nach gewöhnlicher Weise variirt, hätte ermüden müssen. — Nach gehöriger Vorbereitung und gutem Uebergange, beginnet das Violoncello ein zweytes Liedchen aus A moll, das in der Dominante anfängt. Dies ist im Zweyvierteltakt, munter, doch nicht lustig, und in lebhaftem Tempo, doch nicht rasch vorzutragen. Dies wird nun mehrmals eigentlich variirt, und dem Künstler Gelegenheit gegeben, sich theils bravourmässig, theils in eigenen, schwierigen Formen und Figuren zu zeigen. Der Satz läuft, mit Beybehaltung der Hauptform im Orchester, für den Concertisten frey aus, und geht dann in ein Allegro, E dur, Dreyvierteltakt, über, das, vom obligaten Instrumente allein angefangen, sich gar komisch ausnimmt, nicht nur in seiner Nachahmung des Dudelsacks, sondern auch in dem Derben, Volksmässigen — man möchte sagen: in seinem Stössigen und Eckigen. Man kann das wunderliche Ding ohne unwillkürliches Lächeln weder spielen, noch anhören — vorausgesetzt, der Spieler begreift es, und weiss das Begriffene in seinen Vortrag zu legen. — Hier ist nun Hr. R. ganz in seiner frohen Laune, und sagt uns über den erwählten Gegenstand, ohne auch nur einen Augenblick in Gemeinheit oder Spasmacherey zu verfallen, vielmehr mit recht wackerer, solider, nur hinter der neckenden Maske versteckter Kunst — so viel Artiges, Erfreuliches, überall sogleich Ansprechendes, wie das von uns allen wol schwerlich irgend Einer gekonnt hätte — denn Vater Haydn ist ja todt! Durch Worte lässt sich das aber nicht weiter anschaulich machen; wenigstens vermag der Rec. es nicht. Es wird indess aus dem krausen Dinge ein ziemlich langer, eng zusammengehaltener, gar brillanter Satz, der einem tüchtigen Concertisten Gelegenheit genug giebt, sich als Virtuosen hervorzuthun, und zu guter Letzt — denn das Ganze schliesst damit — die Zuhörer zu elektrisiren. Er muss sich aber dabey zusammennehmen, der Hr. Virtuos: denn undeutlich, unkräftig, oder wol gar nicht ganz rein vorgetragen, kann dieser Schluss keine, oder auch eine unerwünschte Wirkung machen.

Die Orchesterpartie ist sehr leicht auszuführen, wofür reisende Virtuosen dem Verf. noch besonders danken werden. Besetzt ist sie, ausser dem Quartett, mit einer Flöte, zwey Hoboen, zwey Hörnern, und, im letzten Satz, mit Triangel und grosser Trommel. Diese beyden letzten, wie sie eben hier, sehr sparsam, aber eben am rechten Fleck, benutzt sind, vermehren das Launige, Drollige dieses Satzes nicht wenig.

Noch eine kleine Eigenheit muss Rec. bemerken: Hr. R. hat der Concertstimme des Violoncellisten einen vollständigen Klavierauszug untergelegt. Dadurch wird nicht nur dem Virtuosen das Verständnis und der Zusammenhang des Werks beym Einstudiren sehr erleichtert, auch kann er in etwanigen Nothfällen Stümpern besser nachhelfen; sondern es wird zugleich möglich, das Stück, bey dem es so ganz vorzüglich auf das obligate Instrument abgesehen ist, allenfalls auch ohne Orchester und beym Pianoforte — obgleich freylich mit sehr verminderter Wirkung der Composition im Ganzen — vorzutragen.

Das Aeussere des Werks ist schön.

Da nun aber der Rec. — seine Schuld ists nicht, sondern Hrn. Rombergs — hier nur gelobt hat, eine Recension aber ohne allen Tadel von Vielen für keine rechte angesehen wird: so werde zum Schluss auch das nicht verschwiegen, was der Rec., nicht eigentlich zu tadeln weiss, doch aber, bey diesem, wie bey mehren ähnlichen Werken desselben Meisters aus den letzten

Digitized by Google

Jahren, anders wünscht; das nämlich: das Violoncell wird weit über Verhältnis der Mitte und Tiefe zur Höhe, in dieser angewendet. Das ist Schade, eben bey ihm, wo Mitte und Tiefe, *recht* angewendet vom Componisten und Virtuosen, gleichfalls von so herrlicher Wirkung, und für dasselbe ja noch charakteristischer sind; es ist um so mehr Schade, da ein Meister von Hrn. R.s Verdienst und Ruhm von jungen Künstlern nicht nur — wie ganz Recht — als Vorbild und Muster, sondern oft auch — wie nicht ganz Recht — als alleiniges Vorbild und unbedingtes Muster betrachtet wird. Wenn der Rec. wüsste, Hr. R. nähme es nicht übel: so möchte er das wol ein wenig Koketterie nennen; weil er aber jenes nicht weiss, so sagt er dies auch nicht.

Septième Concerto pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre, par Louis Spohr. Oeuvr. 38. Leipzig, chez Peters. (Pr. 2 Thlr. 12 Gr.)

Jeder wahre Virtuos auf der Violin kennet des trefflichen Sp.s Concerte, und ehrt, liebt und übt sie, mag er sie nun dann öffentlich vortragen, oder nicht; jeder, den ausgenommen, der nicht mit der Zeit und den Fortschritten der Tonkunst, vorwärtsgehen, sondern, in Beschränktheit oder Selbstgefälligkeit oder Bequemlichkeit, auf den etwa errungenen Lorberen ausruhen will. Sind sie doch, wenigstens die letztern dieser Concerte, an Geist, Seele und Kunst, das Herrlichste, was in diesem Fach für die Violine vorhanden ist; und machen sie doch, an Originalität der Erfindung, wie der Behandlung des Instruments, wahrhaft eine eigene, für sich bestehende Gattung aus! Was also über sie Näheres im Allgemeinen zu sagen wäre, kann übergangen, und als den Virtuosen bekannt vorausgesetzt werden; es genügt, anzuführen, was im Besondern über dies neueste der öffentlich erschienenen Concerte dieses Meisters zu sagen nöthig scheint.

Rec. hält es unter allen diesen für das grösseste im Charakter, für das reichste an Kunstaufwand, für das Schwierigste in der Ausführung; und Hr. Sp. selbst mag wol derselben Meynung seyn, denn er hat es — ehe nämlich Italien auf ihn würkte — auf seinen Reisen immer vorzüglich gern, und besonders an den Orten vorgetragen, wo er unter seinen Zuhörern die meisten Kenner und die gebildetsten Liebhaber erwarten konnte. Es bietet aber auch die meiste Gelegenheit, ihn selbst in seiner Eigenthümlichkeit, und grossen, edlen Kunst hervortreten zu lassen; und verlangt daher durchaus, dass der Virtuos, welcher damit öffentlich sich zeigen und namhaftes Glück machen will, diese Eigenthümlichkeit genau kennen, und sie sich — wie weit das überhaupt möglich — in ästhetischer und mechanischer Hinsicht zu eigen gemacht haben muss: sonst möchte ihm eher zu rathen seyn, es nur für sich, und immer wiederholt zu studiren und einzuüben; dies aber bleibt ihm auch recht sehr zu rathen, denn es wird ihn ganz gewiss an Geschmack u. Geschicklichkeit beträchtlich weiter bringen.

Der erste Satz ist ein Allegro im C-Takt aus E moll; ernst und gross gedacht, in breiten Formen mit beharrlicher Kunst durchgeführt, und, was den herrschenden Ausdruck betrifft, gleichsam in dunkelrothem Feuer glühend. Mehre der kühnen Modulationen und Sprünge verlangen die grösste Sicherheit in der Intonation; mehre der langen, in Einem Athem fortlaufenden, mit voller Stärke des Tons und mannigfaltigstem Bogenstrich auszuführenden Figuren erfordern selbst eine ausserordentliche Körperkraft, sollen sie nicht ermatten lassen oder wenigstens für das Folgende erschöpfen. Die Ritornelle für das Orchester sind, im Vergleich mit den Solos, nur kurz, aber sehr bedeutend und kunstreich geschrieben.

Der zweyte Satz bestehet aus einem wunderschönen, ganz originellen, sehr künstlichen, darum aber doch keineswegs gekünstelten Adagio im 12/8 Takt, aus C dur. Das Orchester bildet dazu nur eine ganz einfache Einleitung mit den zwey Takten des Gedankens, der den andern, wie die Linie um eine Zeichnung, zur Abgränzung, Einfassung und einfachsten Zierde dient. Dann tritt sogleich die concertirende Violin ein, und kömmt auch nicht Einen Takt zur Ruhe. Sie führt, bey strenger Messung im Tempo und Takt, doch ganz frey und wie in einer Phantasie, höchst mannigfaltige, aber eng unter einander verbundene, zarte, innige Melodien aus, wie sie ein jeder verstehet, eines jeden Gefühl unwiderstehlich ansprechen, sich aber durch Worte nicht näher bezeichnen lassen. Diese Melodien werden vom Orchester ganz einfach begleitet, und meistens auf seltenen, durchgehends aber auf wohlerwogenen Harmonien, sanft dahingetragen

und kunstgemäss unterstützt. — Wie hoch stehet dies ächte Adagio über alle den romanzenartigen Sätzchen oder variirten Liedchen, die man, zunächst durch die französischen Geiger und ihren Einfluss, seit mehren Jahren an die Stelle des Adagio zu setzen gewohnt worden ist! —

Der dritte Satz ist ein Rondo im $\frac{3}{8}$ Takt aus E dur. Im äussern Zuschnitt, und gewissermassen auch im Charakter, so wie in der davon abhängigen Vortragsart, nähert sich dieses Stück einigen der besten viotti'schen und rode'schen Finalen; nur dass es in Geist und Kunst weit höher gestellt, aber auch weit schwieriger auszuführen ist. Die gewaltigen Bravourfiguren, in ihren langen, selten und wenig unterbrochenen Folgen, machen an den Virtuosen dieselben grossen Ansprüche, wie das erste Allegro, und verlangen überdies noch ein lichteres, heller aufloderndes Feuer. Ohngeachtet des durchaus freyen Styls wird alles, nicht nur für die Empfindung, sondern auch für den Verstand, scharf zusammengehalten — ein tüchtiges, meisterhaftes Stück Arbeit; und auch für den Concertisten, ist er nämlich der rechte Mann dazu, ein sehr glänzender Schluss! —

Die Orchesterpartie ist, ohngeachtet der Kürze der Ritornelle, nicht leicht, und verlangt sichere, aufmerkende, sehr discret begleitende Spieler. Sie ist besetzt mit dem Quartett, zwey Flöten, zwey Hoboen, zwey Klarinetten, zwey Fagotten, zwey Hörnern, zwey Trompeten und Pauken; und keines von allen diesen Instrumenten hilft blos das Ohr füllen, keines deckt aber auch die Concertstimme allzusehr, wird diese nur mit gehöriger Kraft, werden jene mit gehöriger Discretion behandelt. —

Hr. Sp. empfange schliesslich des Rec. aufrichtigen Dank für dies treffliche Werk. Mögen die spätern, die noch nicht öffentlich erschienen, und zunächst für Italien oder unter dessen Einfluss erzeugt sind, leichter zu fassen, einfacher, heiterer, vielleicht auch nicht ganz so schwierig auszuführen seyn — wie man uns das erzählt: der Rec. wird sie, kommen sie dereinst ihm zu, gewiss hochzuhalten, zu lieben und zu üben wissen: aber missen möchte er darum jene frühern, vornämlich dieses, keineswegs, viel weniger wird er die einen den andern blos um jener Eigenschaften willen nachstellen, vielmehr zu beyden lebenslang und immer mit erneuerter Achtung, Liebe und Freude zurückkehren; wie man gern vom heitern, lichten Sommerhause zur ernsten, dunkeln Kapelle, und von dieser zu jenem zurückkehrt.

Kurze Anzeige.

An Gott. Hymne von F. W. Gubitz, für 4 Singstimmen mit Begleitung des Klaviers in Musik gesetzt von J. Meyer-Beer. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Hr. M. B. bewährt sich in diesem kleinen, aber schätzbaren Werkchen als einen achtungwürdigen Schüler Voglers in der Gesangcomposition. Ein guter, für musikal. Bearbeitung sehr geeigneter Text, richtige Auffassung desselben im Ganzen, sorgsame, in gleichem Grade verständige und ausdruckvolle Behandlung desselben im Einzelnen, einfacher, gutgeführter Gesang, gründliche Harmonie, Mässigung und Zweckmässigkeit in der Begleitung des Pianoforte, Mannigfaltigkeit, nicht nur im Wechsel der verschiedenen Solostimmen mit dem Chor, sondern auch in den Wendungen der einfachen Ideen selbst, und dabey ein festes Zusammenhalten der Theile zur Einheit, besonders bis zum Allegro, das zwar gut, doch weniger eigenthümlich ist, als das vorhergehende Moderato: dies finden die Musikfreunde hier, und werden dem Verf. dafür danken. Im Einzelnen glaubt Ref. die treffliche Stelle auf der ganzen 6ten, und der 7ten, bis zu jenem Allegro, ganz besonders rühmen zu müssen.

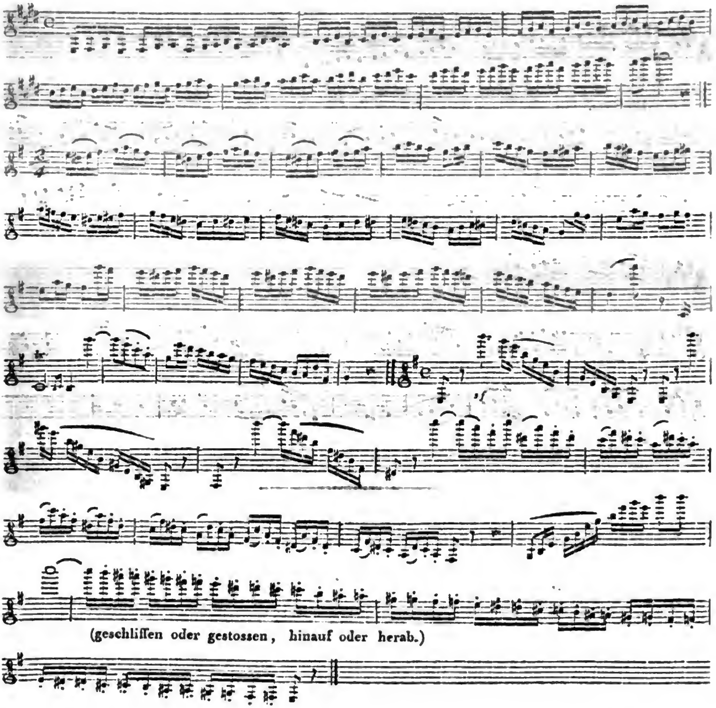
(Hierzu die musikalische Beylage, No. V.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

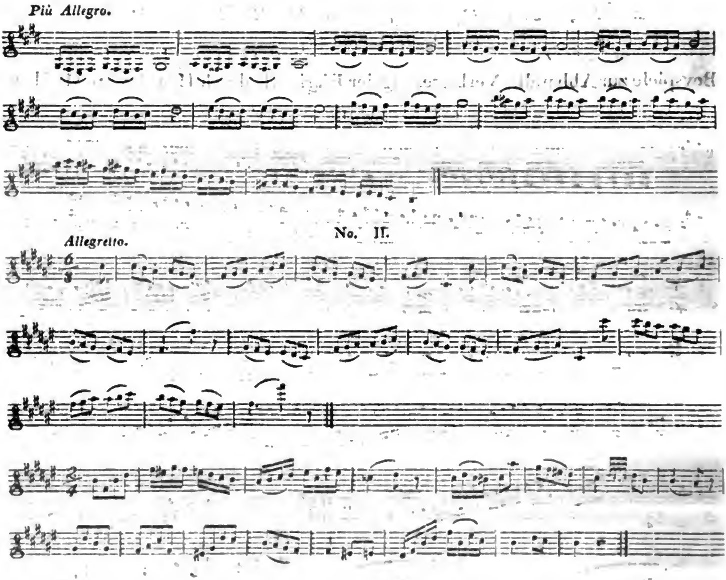
Digitized by Google

Beyspiele zur Abhandl., Verbesserung der Klarinette durch Hrn. Iwan Müller.

No. I.



Digitized by Google



Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 22sten October. №. 43. 1817.

Recensionen.

Was bleibet und was schwindet; Ode von L. Th. Kosegarten, in Mus. ges. — — von Andreas Romberg. Partitur. Bonn u. Cöln, bey Simrock. (Pr. 9 Fr.)

Dieselbe besonnene Wahl des musikal. Stoffs, dieselbe verständige Anordnung und kunstgemässe Verwendung dieses Stoffs, dieselbe Mässigung und Zweckdienlichkeit im Gebrauche der Kunstmittel, dasselbe sich selbst Zusammenhalten, sich selbst Beschränken in den von Einsicht und Geschmack gesteckten Gränzen, derselbe wohlgeordnete Fleis in der Ausarbeitung —: wie diese sich in den beliebtesten Werken des Hrn. A. Romberg, in seinen Quartetten nämlich, finden, so finden sie sich auch hier; obgleich nicht zu verkennen ist, er bewege sich freyer und eigenthümlicher in seiner Instrumentalmusik, und besonders in den Quartetten, als in der Gesangsmusik, und mithin auch in dem hier angezeigten Werke. Imponiren oder dahinreissen wird es daher schwerlich: aber Achtung, Theilnahme und Beyfall finden, überall, wo man nicht blos gewaltsam aufgereizt zu seyn, und eine Musik wünscht, bey der man doch auch bestimmt wissen kann, *was* Einem zu Gehör gebracht wird, und warum *eben das*, *eben so!* —

Die Ode selbst ist keine der vorzüglichsten Kosegartens, aber gut, und für musikal. Bearbeitung allerdings geeignet. Der Styl der Composition ist der freye, und auch in dieser Gattung nicht eigentlich kirchen-, sondern concertmässig. Die verschiedenen Sätze sind unter einander gut verbunden, und stehen gegenseitig, bis etwa auf die Taktarten, in wohlerwogenem Verhältnis. Der Componist folgt seinem Dichter Schritt vor Schritt; nicht in der kleinlichen Manier, die zunächst durch die ältere berliner und dresdner Schule, zur Freude aller Denkenden, aus der deutschen Musik vertrieben war, aber durch *unbedachtsame* Nachahmung Haydns, in dessen *Schöpfung* u. *Jahreszeiten*, leider wieder zurückgeführt worden ist: in der nämlich, das Einzelne (der Bilder etc.) aus- und nachzumalen: sondern in der *Nicht*-Manier, dass man auszudrücken bemühet ist, was diese Einzelnheiten, ihrem Sinn und ihrer Bedeutung nach, dem Geiste und Gefühle sagen sollen.

Das Ganze bestehet aus folgenden Theilen. Ein *Allegro moderato* (G dur, C-Takt) fängt an. Der Chor wird eine Weile nur vom Quartett des Orchesters begleitet, hebt sanft und sehr einfach an, und spricht so die Exposition des Gedichts aus. Von da an, wo der Hauptgedanke vom Dichter erweitert wird, treten Blasinstrumente dazu und die Saiteninstrumente bekommen mehr Bewegung, indess der Gesang in seiner Einfalt verbleibt, und nur wenige Andeutungen von Imitationen u. dgl. bekömmt. Der Dichter macht dann durch Bilder das vorher im Allgemeinen Ausgesprochene anschaulicher; diese Bilder sagen aber nur dasselbe aus: da bleibt denn auch der Componist im Allgemeinen bey der angefangenen Weise, nur dass er diese Bilder zum Theil von wechselnden Solostimmen vorführen lässt, und die Figuren der Begleitung etwas mehr bereichert. Besonders gelungen, und edel rührend ist die Stelle, S. 11 — bis 13 oben; und sehr wohl thut die Rückkehr zur ersten Tonart und Musik, nach so mancherley Ausbeugungen. S. 18. Doch sind die Worte hier zu bedeutend, und die Erinnerung, es werde einmal selbst die Sonne nicht mehr aus der Nacht zurückkehren, ist zu ergreifend, als dass man nicht wünschen sollte, der Componist möchte diese Stelle — allerdings in dieser Weise, aber wärmer und feyerlicher behandelt haben.

Digitized by Google

Kräftig und durchdringend fällt nun das Ritornell (Adagio, Es dur, C-Takt) zum zweyten Satze ein, und wird, wie es der Gegenstand verlangte, bald sehr ernst und zur Betrachtung einladend. Eine Bassstimme, anfänglich recitativisch, dann im gemessenen Tempo, nimmt das Wort auf, und die hohen Singstimmen sprechen die, durch seine Betrachtungen herbeygeführten Ausrufungen wehmüthig darein: bis jene Solostimme, da die Ansicht des menschlichen Schicksals beym Dichter eine andere wird, muthiger einfällt, und dann gleichfalls wieder zustimmend, die andern sich ihr beygesellen. Alles das wird kurz vorübergeführt, der Schluss aber zu einem kräftigen, lebendigen, in der Erfindung jedoch, wie in der Anlage, zu wenig originellen *Allegro con spirito* (Es dur, C-Takt,) hinübergeleitet. Dieser in breite Form gegossene Satz fängt, nach kurzem Ritornell, mit einem Sopransolo an, das ziemlich glänzend hervortritt; dann fällt der Chor lebhaft ein, worauf das Solo, verändert, nochmals anhebt und zum Theil vom Chor begleitet wird. — Nach rauschendem Schluss, und wenigen Takten Bassrecitativ, wird sanft zur Tonart und zu den Empfindungen des ersten Satzes übergeleitet; in dieser Weise, doch feyerlicher, kurz fortgefahren; ein kurzes, mässig lebhaftes *Allegro* (endlich sind wir aus dem C-Takt heraus, auf kurze Zeit im $\frac{3}{4}$ Takt!) angeknüpft, und dieses mit kurzer und passender Wiederholung eines schon früher benutzten Gedankens sanft beschlossen. —

Besetzt ist das Orchester mit dem Quartett, Flöten, Hoboen, Klarinetten, Fagotten, Hörnern, Trompeten und Pauken in den lebhaftern Sätzen; in den andern, was Blasinstrumente betrifft, sparsamer. — Auszuführen, wie zu verstehen, ist alles leicht; wenigstens, selbst für gar nicht vorzügliche Musikgesellschaften, nicht schwer, bis höchstens auf ein paar Gänge der Solosopranstimme. — Der Stich und alles Aeussere des Werks ist schön.

Je seltener jetzt, und sehr mit Unrecht, die deutsche Cantate für den Concertsaal bearbeitet wird, und da doch die Herren Concertdirectoren nicht immerfort, neben etwanigen selbstgemachten, die wenigen allgemein bekannten aufführen können — weshalb sie denn auch entweder nach Opernfinalen oder nach eigentlicher Kirchenmusik greifen, was recht gut seyn mag, aber doch im Concerte nicht ganz an seinem Platze ist: desto willkommener wird hoffentlich ihnen dies Werk seyn. Fragte man aber: Warum wird denn diese schöne Gattung jetzt so selten bearbeitet? so ist die Antwort: Nicht, wie man oft Componisten sagen hört, darum, weil sie, diese Gattung, nicht mehr beliebt sey — denn sie wäre es, besässe man in derselben nur viel Gutes; noch, weil es an guten Texten fehle — denn nicht wenige Gedichte unsrer besten Lyriker eigneten sich dazu, wenn man sie nur zu suchen und recht zu fassen verstünde: sondern, weil so etwas allerdings künstlerisch sehr gut, und (da sitzt es!) zugleich mit Kenntnis und Geschmack in Hinsicht auf bedeutende Dichtungen geschrieben seyn will, und weil man's bequemer hat, braucht man sich nicht nach einem guten Dichter zu richten; dann aber freylich auch: weil *gemeine* Concertpublica allmählig so weit heruntergebracht worden sind, dass sie wenig mehr, als Bravourarien, Virtuosenkünste, und wol gar Variatiönchen u. dgl. vorzüglich begünstigen. Aber jedes Publicum, so wie es allmählich heruntergebracht werden kann, kann auch allmählich hinaufgebracht werden; wer einmal an Kunstausstellungen theilnimmt, ist niemals von Haus aus, sondern nur aus Schlaffheit, Lässigkeit oder Verwöhnung gemein, und mithin auch herauszureissen; u. von den Künstlern selbst ist jene Verwöhnung ausgegangen: sie also müssen sie auch wieder wegschaffen! —

Days of Yere; a Divertimento for the Pianoforte, composed by J. B. Cramer. Leipzig, print. by Peters. (Pr. 12 Gr.)

Mit erneueter Hochachtung und herzlichem Danke gegen den Verf. zeige ich dieses sein neues Werk an. Es gehört, in mehr als einer Hinsicht, zu den schönsten, die er hervorgebracht; und das heisst ja wol: zu den schönsten, die für das Pianoforte die neueste Zeit überhaupt geliefert hat. Oder sollte es wirklich gründliche, künstlerisch ausgebildete Freunde der Musik und des Klavierspiels geben, die nicht also über Cr.s grössere Arbeiten urtheileten? Ich glaube es nicht. — Nun nimmt aber dies genannte Werk nur wenig Bogen ein, und könnte von der immer wilder dahinströmenden Fluth deutscher Klaviermusik leicht fortgerissen werden, ohne gar Manchem in's Auge zu fallen, für den es bestimmt und der für dasselbe

Digitized by Google

geeignet ist; darum, und auch, weil es mir viele Freude gemacht hat, viele Freude machen wird, halte ich mich verbunden, darüber Rechenschaft abzulegen, nach Vermögen, und auch etwas ausführlicher, als sonst bey Werken dieser Art und dieses Umfangs zu geschehen pflegt. Womit kann man sich denn sonst auch einem Künstler dankbar beweisen, zumal wenn man mit ihm, wie ich mit Hrn. Cr., nicht im geringsten persönlichen Verhältnis steht? —

Hr. Cr. bleibt in diesem Musikstück sich selbst gleich, und zwar, was Erfindung betrifft, und Ausarbeitung, und Zweck und Mittel, und Ausdruck und Geschmack; er bleibt dies in einem Grade, dass ihn, wer mit seinen grössern Arbeiten bekannt, auf den ersten Blick erkennen würde, stünde auch kein Name auf dem Titel. Seine Melodien sagen, hier wie dort, stets wirklich etwas aus, und treten, weniger durch Glänzendes oder Befremdliches, als durch Wahl und Adel hervor. Seine Harmonie ist durchgehends geistreich und wohlerwogen; nicht selten wahrhaft gelehrt, aber ohne Prunk mit Gelehrsamkeit, stets bis in die kleinsten Theile bestimmt und ausgemalt, aber ohne Steifheit, Künsteley oder Pedanterey. Alles Technische — dies bezogen auf den sogenannten Mechanismus der Arbeit, findet man in einem Grade vollendet, wie selbst in alter Zeit nur selten; und bezogen auf das Instrument und dessen zweckmässigsten Gebrauch, so vortrefflich, wie vor C. Ph. Em. Bach nirgends, und seit ihm auch nur bey wenigen der trefflichsten Meister unter den Klaviercomponisten. Dabey thut das nirgends verletzte Ebenmaass aller dieser Vorzüge unter einander, jedem, der dafür Sinn hat, überaus wohl; und gern wird ein solcher dafür entbehren, was in andern, ebenfalls trefflichen neuern Werken, aber ganz verschiedener Gattung und ganz verschiedenen Styls, ihn stärker aufregt, ihn gewaltsamer fortreisst. Zu diesen letztern Werken kehrt, wer mit seiner Musik will, was man mit der Kunst überhaupt sollte, nur in gewissen Stimmungen, nur in gewissen Stunden gern zurück: zu Cr.s Werken jener Art zu jeder Stunde, in jeder Stimmung, wo er sich nur überhaupt zur Aufnahme von Kunsteindrücken fähig fühlt. Von jenen kehrt er entzündet, vielleicht begeistert zurück: von diesen, schön bewegt und gestärkt. So wenig er mithin jene missen möchte, so wenig diese: so wenig er jene diesen nachstellt, so wenig diese jenen. —

Das Werk fängt an mit einem *Capriccio* in G dur, das in der Dominante von H moll endigt. Dieser Satz ist eine recht eigentlich freye Phantasie, voll origineller Wendungen der Modulation, und wechselnd mit stark eingreifendem und sehr zartem Ausdruck: doch hält sich der Componist stets in den Schranken edler Gefühle, und edler Formen, diese auszusprechen, beugt mithin weder nach Heftigem und Wildem, noch nach wehmüthig Erweichendem oder zierlich Tändelndem aus. Im Styl erkennet man den Freund Händels in dessen grössern Präludien: aber den Freund desselben aus später, in der Instrumentalkunst so weit vorgeschrittener Zeit.

Noch deutlicher, und mit wenigerm Einfluss der Zeit, erkennet man diesen Freund in dem zweyten grossen Satze, aus einer Kunstform, auf welche jene überhaupt wenig Einfluss hat, und, ihrer Natur nach, haben kann — in der, dem Charakter und der Schreibart nach, sich eng an den ersten Satz anschliessenden Fuge, aus H moll. Sie ist ein Meisterstück in Erfindung, Ausarbeitung aller Theile, strenger Haltung, richtigem Maass, und mithin auch in der Wirkung. Das Hauptthema ist bedeutend, meist in gewichtigen, und auch leichtfasslichen Noten ausgedrückt; das zweyte Thema, aus der Nebenfigur genommen, ist gehend und fliessend, sondert sich mithin gut von jenem ab, wodurch, ausser der nöthigen Mannigfaltigkeit, auch die Deutlichkeit gefördert und das Verständnis sehr erleichtert wird. (Dies ist ein Vorzug, in welchem, nach meiner Einsicht, Händel oftmals selbst den grossen J. S. Bach übertraf, und an welchen die wenigsten spätern Contrapunktisten denken; weshalb eben die Fuge in neuer Zeit beym grössern Publicum, nicht sowol an Achtung, als an Eingang verloren hat, so, dass man sie mit kaltem Respect bey Seite schiebt und auf sich selbst beruhen lässt.) Die Begleitung ist mehrmals das erste oder das zweyte Thema selbst, (durch Verlängerung, Verkürzung u. dgl.) und die wenigen Zwischensätze sind sämmtlich dem einen oder dem andern analog; dabey das Hauptthema, fast ohne Ausnahme, so gestellt, dass es *auch auf dem Pianoforte* stark hervortritt und ohne grosse Schwierigkeit hervorgehoben werden kann. (Ein zweyter Vorzug, von dem ich dasselbe glaube behaupten zu dürfen, wie von dem ersten.) Die

Digitized by Google

Verkettung, Fortführung und Auflösung der vier, stets streng beachteten Stimmen, so wie, was man im engern Sinne Kunst der Fuge nennt, zeigt sich durchaus meisterlich; höchstens könnte man eine einzige kurze Stelle, als einen contrapunctischen Gemeinplatz, ausnehmen. Hierbey scheint mir noch besonders zu rühmen, dass Hr. Cr. wohl erwogen hat, man thue, eben in dieser Form, ist man ihrer einmal mächtig, leicht des Guten ein Uebriges, und muthe damit, besonders auf dem jetzigen Standpunkt der Tonkunst und bey der Gewöhnung ihrer Freunde, diesen zu viel, wenigstens mehr zu, als sie zu leisten geneigt sind; er hält alles kurz und gedrängt zusammen, so dass der Satz nur zehn, etwas eng gestochene Systeme einnimmt. Der Meister hat darum doch seinen Gegenstand erschöpft; dies aber vornämlich dadurch bewirkt, dass er sich nicht nur aller fugirten Gemeinheiten, sondern auch aller Wiederholungen enthalten hat — was allein schon, wie jeder Kenner weiss, kein Geringes ist.

Ueberaus wohlthuend, und eben an dieser Stelle um so sicherer, tritt nun — wieder in G dur — ein sanftes, einfaches, aber doch auch durchaus edles *Moderato assai* ein, dessen schöner Gesang und ausgesuchte Harmonie im ganzen Verlauf des Satzes, wechselnd mit zarten und lebhaften Wendungen oder Figuren, gewissermassen variirt, und mit eben so gediegener, als prunkloser Kunst durchgeführt wird. Vielleicht werden Spieler, die, weniger denkend, als empfindend, fast nur dem Totaleindruck eines Musikstücks sich hingeben, nicht aber alle Theile *in dem Ganzen* aufzufassen und zu geniessen gewohnt sind, diesen Satz etwas zu lang finden: aber solche. wenn sie auch gewiss nicht vornehm von bedeutenden Kunstwerken wegzuweisen sind, müssen doch erinnert werden, dass für sie *zunächst* ein Künstler, wie eben der unsrige, nicht schreibt, und, seinem innern Beruf nach, nicht schreiben darf; dass sie mithin sehr zufrieden zu seyn Ursach haben, wenn ihnen, wie hier wirklich geschieht, neben dem, was mehr für Andere ist, doch zugleich so viel von dem gegeben wird, was sie sich zuvörderst wünschen und anzueignen pflegen. — Näher, als hier geschehen, lässt sich übrigens dieser dritte Satz mit Worten nicht wohl beschreiben: es wird dies aber auch nicht nöthig seyn. —

Dass dieses ganze Musikstück nicht nur einen wahrhaft guten Spieler, sondern auch ein wahrhaft gutes Instrument verlangt, braucht denen, die Hrn. Cr.s grössere Arbeiten überhaupt kennen, nicht erst gesagt zu werden. Unter einem guten Instrumente verstehe ich aber hier zunächst ein solches, das, bey präcisester Dämpfung, zugleich, auf Erfordern, hell nachsingt, und dessen Ton moglichste Mannigfaltigkeit in Hinsicht auf die Grade zwischen Stark und Schwach zulässt; unter einem guten Spieler, einen solchen, der — die allgemeinen Vorzüge vorausgesetzt — besonders geübt ist, nicht nur stets die Hauptmelodie, wo sie auch liege, zusammenhängend hervorzuheben, und diese so zu begleiten, dass die übrigen Stimmen ihr untergeordnet werden, ohne dass darum deren Fluss, und die Selbstständigkeit aller vernachlässigt würde; sondern der sich auch Zeit und Mühe nimmt, selbst bey grösster Geschicklichkeit, ein so beharrlich ausgearbeitetes Werk, beharrlich denkend zu durchdringen, und dann es in *seiner*, nun von ihm erkannten Individualität, auch im Einzelnen und Kleinen — als welches eben die cramersche Individualität sehr wesentlich bestimmen hilft — kenntlich und wohlgefällig hervorgehen zu machen.

Rochlitz.

Nachrichten.

Darmstadt. Ich finde zwar hin und wieder in Ihrer Zeit. der hiesigen Kapelle und Oper, und stets mit grosser Achtung und Anerkennung des ausgezeichneten Verdienstes beyder, gedacht: wer sie aber, wie ich, oft beobachtet, genau kennen gelernt, und durch sie so viele beglückende Genüsse empfangen hat; wer sich dabey erinnert, wie höchst selten an mehren grössern Orten mit viel reichern Mitteln etwas wahrhaft Vorzügliches geleistet wird, und wie viel diese Orte doch von sich, und diesem Seltenen, ja auch von ihrem Mittelmässigen, Redens zu machen wissen, dem thut es fast Leid, das vielfältige, wahrhaft ganz Vorzügliche, was man hier leistet, nur mit Ruhe gewürdiget und mit anständigem Dank kurz erwähnt zu sehen — bis er sich dessen bewusst wird, dass ja eben ein *solches* Anerkenntnis auf den achtbarsten Theil aller Theilnehmenden am

Digitized by Google

meisten und am dauerhaftesten wirkt. So will denn auch ich durch die Lebhaftigkeit meines Antheils an der hiesigen Musik und meines Dankes für so viele beglückte Stunden mich nicht aus jenem Kreise des ruhigern Anerkenntnisses; will mich auch nicht zum Rühmen einzelner vorzüglicher Personen u. dgl. hinziehen lassen — als worauf auch nicht der eigentliche und charakteristische Vorzug dieser musikal. Anstalten beruhet: sondern blos zu dem, was ich hin und wieder in Ihrer Zeit. gefunden, noch Einiges hinzusetzen, wodurch, wie ich hoffe, die Auswärtigen ein bestimmteres Bild, die Hiesigen einen Beweis achtungvoller Aufmerksamkeit erhalten.

Ich kenne alle grössere Operngesellschaften und Kapellen Deutschlands; ich will keiner ihr Gutes streitig machen, ja auch gestehen, dass manche in dem, was zunächst durch grosse Massen oder durch glänzende Virtuosen erreicht wird, vor der hiesigen Oper und Kapelle Vorzüge haben: aber in der Anordnung, dem Verhältnis, dem engsten Verbundenseyn der Theile zu einem wahren *Ganzen*, in dem, was man, wiewol nicht bestimmt genug, Ensemble nennt — darin ist diese Oper und Kapelle (die man beyde hier immer zusammenstellen muss) unübertroffen, ja *einzig*. Bedürfte dies eines Beweises von aussen her, so könnte hierzu schon das dienen, dass hier nicht leicht irgend eine bedeutende Oper gegeben wird, ohne dass die gebildetsten Musikfreunde von Frankfurt herkommen, sie zu hören, stets mit neuer Zufriedenheit weggehen, und eben darum immer wiederkehren; und Frankfurt hat doch bekanntlich ein grosses, treffliches Orchester, das sehr viel leisten *kann*, und eine Oper in einem grossen, schönen Hause, die nicht wenig kostet.

Der ganze Plan und die ganze Einrichtung der darmstädt. Oper und Kapelle, ist, wie er zunächst für *deutsche* Musik überall seyn sollte; und wie er von dem, der Italiener, eben so verschieden, als dieser für die Eigenheiten ihrer Musik und den Geschmack ihrer Nation passend seyn mag. Wenn in Italien alles darauf ankömmt, in einer Oper Eine treffliche Sängerin, Einen trefflichen Sänger, und, kömmt's hoch, noch eine dritte ausgezeichnete Person auftreten lassen zu können, wo dann das übrige Personale, die Chöre, das Orchester, das Ensemble mittelmässig, ja allenfalls geradezu schlecht seyn mag: so ist hier, wo man eben deutsche Musik nach Würden übt und liebt, alles auch zunächst auf diese abgesehen; so nämlich, dass für jede Partie ein taugliches, aber nicht vor allen vorherrschendes Mitglied vorhanden, dies jedoch auf seinen besten Platz gestellt und vortrefflich angeleitet, übrigens aber alles so geordnet, angeführt, festgehalten, ausgeübt wird, dass es — und zwar Gesang und Orchester — Ein Ganzes, aus Einem Stück, im bündigsten Zusammenhange und in grösster Uebereinstimmung wird. Hierzu gehört z. B., wesentlich — beym Gesange, ein guter Chor; und es wäre sehr zu wünschen, dass manche der berühmtesten Operngesellschaften einen so guten Chor, wie Darmstadt, besässen. Dieser ist zwar nicht übermässig stark, aber eben im besten Verhältnis zu dem Andern; die Sänger desselben sind stets fest einstudirt, sind überhaupt geübte, sichere Leute; die Besetzung der Stimmen ist vollkommen so abgewogen, dass nicht, wie anderwärts gewöhnlich, Soprane und Bässe entschieden vorherrschen, sondern alle vier Stimmen gleich, rein, und *gesungen* — ich meyne: nicht geschrien — werden. Zu jener Uebereinstimmung gehört ferner wesentlich — beym Orchester, eine vollkommene Beobachtung der Stärke und Schwäche des Spiels, vom *Pianissimo* bis zum *Fortissimo*, durch die mannigfaltigen Abstufungen. Und da hab' ich besonders das *Piano*, in seinen Gradationen zum Schwächsten oder Stärkern, nirgends schöner, und nur selten, auch nur bey besondern Veranlassungen, so schön, als hier, gehört: denn es ist dies *Piano* nicht nur, was das Wort sagt, sondern auch bey allen Stimmen in gleichem Verhältnis abgemessen, und bleibt, selbst bey den leisesten Lauten, deutlich vernehmbar. Ich brauche kaum hinzuzusetzen, von wie grossem Einfluss auf die Wirkung des Ganzen ein solches *Piano* ist: einmal ist es schon an sich, blos sinnlich aufgefasst, etwas höchst Angenehmes; dann tritt das Starke, an seinem Orte um so bedeutender und eingreifender hervor; die Solosänger werden stets deutlich gehört, ohne dass sie sich sehr anzustrengen brauchten, so dass mithin die Stimmen in ihrem natürlichen Wohllaut vernommen werden, und auch der vierstimmige Gesang des Chors kann überall, wo die Sache selbst es nicht anders verlangt, mit Mässigung vorgetragen werden, und nimmt sich darum nur desto besser aus. —

Digitized by Google

Die Direction des Ganzen wird von dem trefflichen Contrapunctisten und mit Recht geachteten Componisten, dem Kapellmeister Wagner, aufs genaueste, aber mit grösster Ruhe geführt. Da hört man nie ein Schlagen oder gar Treten, siehet keine obenausfahrenden Bewegungen etc., und doch achtet jedes Mitglied, von Andern unbemerkt, sorgfältig auf ihn, weil es weiss, er ist seines Geschäfts in jeder Hinsicht und in jedem Augenblick mächtig, man kann sich mithin stets vollkommen auf ihn verlassen, er will nur die Sache, und selbst eben so wenig hervorleuchten, als Andere unnöthig einzwängen oder gar necken u. dgl. — Endlich so sind die Decorationen und Kleidungen gleichfalls nicht über das Verhältnis des Ganzen hinaus prunkend und blendend, aber stets vollkommen angemessen, nicht ärmlich, geschmackvoll, und oft sehr schön; die Anordnung der Gruppen und der Statisten ist stets wohlbedacht und wird mit Geschicklichkeit ausgeführt: so dass auch durch dieses Beydes die Opern nicht nur geschmückt, sondern auch gehoben und belebt werden.

Wodurch wird denn nun aber alles dies bewerkstelliget? Besitzt man viele und ganz ausgezeichnete Virtuosen im Gesang und auf Instrumenten? Nein. Spendet man an die Hauptpersonen Gold mit vollen Händen? Nein. Giebt man zum Lohne für gelungene Productionen Schmausereyen u. dgl.? Nein. Hält man Proben über Proben? Nein. Die Haupthebel sind — allerdings Geschicklichkeit, Ordnungliebe und Fleis vorausgesetzt, ohne welche kein Mitglied angenommen oder behalten wird: man giebt gute Compositionen, wodurch der Geist der Ausführenden immer von neuem angeregt, fortgebildet, gehoben wird; man flattert nicht von einer Neuigkeit schnell weg zur andern; man beschäftigt das Personale hinlänglich, aber man treibt es nicht ab; man hat jedem Mitgliede Achtung gegen das Ganze und Liebe für dasselbe beyzubringen gewusst, so dass jedes schon von selbst thut, was es irgend vermag, um dies Ganze möglichst gut hervorgehen zu lassen. Wodurch ist denn aber besonders dies Letzte, unter den bewegenden Kräften die entscheidendste, zu Stande gekommen? wodurch wird es fortwährend erhalten, ohne entweder zu erschlaffen oder zu Anmassungen und unbilligen Forderungen zu reizen? Ein edler, allgemein verehrter Fürst, der zugleich wahrer Musikkenner und wahrer Menschenfreund ist, findet in dieser Kunst und ihren würdigen Leistungen seine liebsten Erheiterungen und schönsten Lebensgenüsse; er nimmt daher Theil, nicht nur an dem Gewordenen, sondern auch am Werden, nicht nur an dem Ganzen, sondern auch an dem Einzelnen, (Sachen und Personen,) wenn sie es verdienen: so siehet sich der Künstler bemerkt, geachtet, und fühlt sich belebt und glücklich, dem hochverehrten Gebieter, der ihm stets Wohlwollen bezeigt, auch an seinem grössern oder kleinern Theil, Freude zu machen und sich dankbar zu beweisen. Wahrlich, ein einziges, mit sanfter Würde und heiterer Güte, etwa in einer Hauptprobe ausgesprochenes: Kinder, so ists gut! oder bey grossen Schwierigkeiten, ehe man sie ganz in der Gewalt hat, ein: Nur Geduld; es wird schon kommen! thut unter diesen Umständen, mehr, weit mehr, als bey Andern, oder unter andern Umständen, Hände voll Gold. —

Unter den wackern Meistern, die ich übrigens hier gefunden, nenne ich nur den Cantor Rink, dessen gründlichen, trefflichen Compositionen für die Orgel in Ihren Blättern stets Gerechtigkeit wiederfahren ist, und der als Orgelspieler, besonders in fugirten Sätzen, variirten Choralen u. dgl., unter die ausgezeichnetsten jetztlebenden Künstler gehört. — Auch Backofen, der Ihnen als sehr guter Harfenspieler und als Componist vornämlich für sein Instrument bekannt ist, lebt jetzt hier.

N o t i z e n.

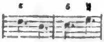
Nach öffentlichen Blättern. Man beklagte sich allgemein, dass Mad. Catalani in Paris alle vorzügliche Mitglieder verabschiede, welche, ausser ihr, die italien. Oper zierten. Garcia geht nach Italien, Mad. Fodor nach London etc. „Hätte man so 'was vermuthen können, man würde eine Gesellschaft ohne Mad. Cat., der Mad. Cat. ohne Gesellschaft vorgezogen haben.“ Da sie aber selbst auftrat, und besonders die — Variationen über *Nel cor più non mi sento* einlegte, war nicht nur jede unzufriedene Bemerkung vergessen, sondern das Auditorium bezeigte sich, und zwar bey jeder Wiederholung, im allerhöchsten Grade entzückt. — Das fleissig bearbeitete, sehr

Digitized by Google

schön gestochene, aber auch sehr kostbare Werk: G. F. *Händels Vocalcompositionen*, für Pianoforte oder Orgel arrangirt von Dr. Clarke, ist (bey Button und Whitaker, in London,) nun, mit dem 18ten Hefte vollendet. Es findet in England reiche Unterstützung. Eben daselbst ist von Tansur's *musikal. Grammatik* und *musikal. Wörterbuch*, oder *Einleitung in die gesammte Tonkunst*, die gleichfalls in England sehr gut aufgenommen worden sind, eine neue Auflage erschienen. (Wir kennen die ältere, und müssen wenigstens von dieser unsre deutschen Leser versichern, dass in ihr beyde Werke den ähnlichen, deutscher Verff., bey weitem nicht gleichkommen.)

Kurze Anzeigen.

Liederkranz auf das Jahr 1817, von Hans Georg Nägeli. Zürich, bey Nägeli, und in Commiss. bey Schropp in Berlin etc. (Subscriptionspreis, 16 Gr.)

Der erste dieser Kränze, für das Jahr 1816, ist S. 809 des vorigen Jahrgangs d. Zeit. ausführlich, und zwar mit Erwägung der, in der Vorrede von Hrn. N. selbst aufgestellten Ansichten und Grundsätzen, beurtheilt worden. Dieser zweyte ist nach denselben Ansichten und Grundsätzen bearbeitet, und gleicht dem ersten auch in der Ausführung so, dass sich, was dort gesagt worden, vollkommen auch hier anwenden lässt. Da braucht es denn nicht wiederholt zu werden. Und die Empfehlung des Werks auch nicht; zumal da die sehr gewachsene Anzahl der Subscribenten zeigt, es sey dasselbe dem Publicum empfohlen genug. So begnügt sich denn Ref., nach jener Anmeldung der nahen Verwandschaft beyder Sammlungen, damit, dass er Hrn. N. die Stücke anführt, für welche er, unter den dargebotenen vier und zwanzig, ihm vorzüglich danken zu müssen glaubt; es sind: No. 1, 2, 5, (wiewol vielleicht zu künstlich durchgesetzt,) 9, (wiewol der Mittelsatz über den angestimmten Naturton zu weit hinausgreift,) 11, 17, (wo aber Ref., Syst. 3, letzter, und 4, erster Takt, aus Ursachen, die Hrn. N. nicht erst anzuführen sind, den Bass  und die Brechungen der rechten Hand diesem gemäss, geschrieben hätte;) 20, 21, 22 und 23. — Der Titel ist mit dem Bildnis Arndts geziert, von dem die meisten der hier gelieferten Lieder gedichtet sind: aber das, wenigstens zum Exemplar des Ref. genommene Papier wird schwerlich so lange dauern, als die besten dieser Lieder hoffentlich dauern werden.

Variations sur diverses Thêmes pour la Guitarre par T. Gaude. Oeuvr. 29. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Cr.)

Ref. lernt Hrn. G. zuerst aus diesen Variationen kennen. Sie zeigen in ihm einen Mann von nicht gemeiner Erfindungsgabe, und von Kenntnis des Instruments, auch in alle dem, was ihm nur künstlich und durch grossen Fleis abgezwungen werden kann. Eine gewisse Lebhaftigkeit des Sinnes und Gefälligkeit des Geschmacks stehet ihm auch recht gut. Wer mithin die Guitarre als Soloinstrument zu behandeln schon sehr geübt ist, wird sich mit diesen Var. angenehm unterhalten, und wol auch seine Geschicklichkeit vermehren; denn manche hier dargelegte Erfindungen sind Hrn. G. wirklich eigen. — Es sind drey Themata, die hier variirt werden: die Menuet der Mad. Vigano achtmal; Reichardts Melodie zu Göthe's Jägerliede zehnmal; und das Thema eines Rondo — erinnert sich Ref. recht, von Pleyel — wieder achtmal. — Der Verf. hätte wol die schwierigen Applicaturen öfter durch Ziffern bezeichnen sollen, als geschehen ist.

Frühlingsfeyer,

eine musikalische Cantate.

Chor.

Seht, das Leben regt die Flügel,
Vor dem Lichte sinkt die Nacht;
In dem Thalgrund, auf dem Hügel
Winkt des Tags verjüngte Pracht!
Horcht, es laden Geistersänge
In melodischem Verein,
Flötenlispel, Harfenklänge,
Zum Triumph des Jahres ein.

Digitized by Google

Jüngling.

Auf, und verlasset die dumpfigen Zellen,
Lasset das finstre, beengende Haus;
Sehnsucht, die heil'ge Entzückungen schwellen,
Treib' in das dämmernde Land uns hinaus!

Greis.

Was zieht mich von des Lagers Räumen
Mit allmachtvollem Zauberwort,
Und bannt aus meinen düstern Träumen
Die nachtumfloss'nen Geister fort?
Ists doch, als wär' des Himmels Fülle
Auf Erden schon in mir erwacht,
Als hätt' in seiner ernsten Stille
Der Geist sein Tagwerk schon vollbracht!

Chor.

Auf! die Krone ist zerfallen,
Die der Fürst des Eises trug;
Und durch laue Blüthenhallen
Geht des Lenzes sanfter Flug!
Nimm, o nimm dies Laubgewinde,
Mische dich in unsre Reihn,
Lass das kleine Angebinde
Ihm ein Zoll der Liebe seyn!

Jüngling und Jungfrau.

Preis dir von dankenden Zungen,
Herold der Gnade, der Lust;
Du, der, mit Zweigen umschlungen,
Hebt die entfesselte Brust!
Der du die trauernden Fluren
Tief aus dem Schlummer erweckt,
Und in den Kreis der Naturen
Blüthen der Hoffnung gesteckt!

Eine Jungfrau.

Vom starren Eisesband gebunden
Schweigt Fluss und Land, kein Vogel singt;
Es ziehn verhüllt die trägen Stunden,
Und nur Geschossesball erklingt;
In weisse Nebel eingeschleyert
Flieht schnell der Wandrer durch die Au;
Und seine trübe Herrschaft feyert
Der Geist der Nacht im Nebelgrau:

Jüngling.

Da lös't sich die Fessel,
Es stürzen die Wogen;
Zum Abgrund gezogen
Der Nebel zerrinnt;
Es prangen die Strahlen
Auf Hügeln, in Thalen;
Die Weihe des heiteren Lebens beginnt!

Beyde.

Da schimmern die Nachen auf bläulichen Wellen,
Da hebt sich das Fischlein aus dunkelndem Grund;
Es rauschen die Reussen; die Auen, sie quellen,
Und malen mit farbigen Blumen sich bunt!

Mann.

Zu den Wolken hinauf;
Auf sonnigen Schwingen,
Im wehenden Lauf,
Siehe den Fürst des Gefieders sich schwingen!
Und es hebt aus der Nacht
Sich die schwirrende Lerche;
Vom knospenden Berge
Steigt Opferduft zur ewigen Macht!

Jungfrau.

Blumenkönig, sey willkommen
Und im Jubelton begrüsst!
Ist doch jeder Gram entnommen,
Jeder Kummer uns versüsst!
Ist vom Himmel doch erschienen
Eine seel'ge Geisterschaar,
Dir zu folgen, dir zu dienen
An des Lebens Hochaltar!

Schlusschor.

Höher schwebe, Gesang!
Ueber die Wolken, o Lied!
Vernimm unsern Preis, du,
Der seinen Lenz mit Blüthen und Tönen
Aus des Heiligthums Heiligstem
Uns gnädig sendet!

Lass auch den Lenz in Aller Seelen scheinen,
Die Frevel nicht, nicht Hass entweiht;
Lass Dank und Liebe Herzen einen
Zu Wahrheit, Tugend, Göttlichkeit!
Und hoch zu dir in heil'gen Flammen
Erhebe sich die treue Brust,
Bis wir zu dir, von dem wir stammen,
Uns sammlen, eins in Himmelslust! —

Karl Grumbach.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 29sten October. **N°. 44.** 1817.

Recension.

Drey Motetten für Singechöre, mit Orchesterbegleitung, zum Gebrauch an hohen Kirchenfesten, vom Kapellmeister J. von Seyfried. Erste Sammlung. Leipzig, bey Breitkopf u. Härtel. Partitur. (Pr. 2 Thlr.)

Schon oft dachte der Rec., wenn er den Aufführungen grosser Gesangswerke beywohnte, und die Wirkung so mancher Tonstücke auf die allgemeine, mitunter sehr gebildete Versammlung bemerkte: wie ist es möglich, dass dergleichen Arbeiten, in welchen doch, bey gar vielen Stellen, der Text so wenig beachtet wurde, die sonach den Sinn des gebildeten Zuhörers nicht sollten ansprechen *können*, doch diese gute *allgemeine* Wirkung erzeugen? Auf der andern Seite: warum leisten so viele Gesangscompositionen, welche ganz richtig nach dem Texte behandelt sind, in welchen weder die Melodie, noch die Harmonienfolge gemein oder seicht ist, die sogar Spuren einer gemuthvollen Auffassung in den einzelnen Stellen an sich tragen — warum leisten diese im Allgemeinen oft so gar wenig? — Liegt der Fehler an dem Tonsetzer, oder hat das Publicum nicht die nöthige Befähigung für ein richtiges Auffassen? —

Interessant war es daher dem Rec., als er diese brav gearbeiteten Motetten eines sehr achtungwerthen Tonsetzers, und gewiss eine erfreuliche Erscheinung im Felde neuer Kirchenmusik, in die Hand bekam, und, besonders in der ersten Motette, den oben angegebenen ersten Fall auch bey sich eintreffen fand; jenen nämlich, dass er stets von dieser Musik bedeutend ergriffen wurde, ob er gleich, nach einem genauen Studium derselben, mit der Behandlung vieler, mitunter wichtiger Stellen, aus den weiter unten noch anzuführenden Gründen, nicht zufrieden seyn konnte.

Da eine genauere Erörterung dieses Falles, bey einer so interessanten Arbeit, wie die vorliegende ist, sowol in Hinsicht der Kritik eine besondere Aufmerksamkeit verdient, als auch manchem Tonsetzer die Gelegenheit zu einem weiteren, fruchtbringenden Nachdenken seyn könnte: so hält es der Rec. nicht allein für zweckmässig, diese Motetten näher zu zergliedern, sondern auch Einiges über die Behandlung der Gesangsmusik überhaupt vorauszuschicken.

Grosse Freyheit im Gestalten und Bilden, blos durch eine sich selbst gesetzte Schranke begränzt, ist das Eigenthum der reinen Musik. Wovor sich aber hier eben deswegen der Tonsetzer zu hüten hat, ist: dass er, diese Freyheit missbrauchend, nicht in das Unbestimmte ausschweife, und, durch den Drang einer regellosen Phantasie verleitet, uns, statt fester Umrisse, blosse Luftgestalten vorführe. Dass man, um sich von dieser nothwendigen Festsetzung einer Hauptidee einen Begriff zu machen, im gemeinen Leben den Satz aufstellte: ein Stück dieser Art, wenn es richtig gearbeitet sey, müsse einem Gespräch zwischen einigen oder mehren Personen gleichen — war so übel nicht, indem sich ja doch ein jeder bey einem solchen Gespräche einen bestimmten Satz denkt, über welchen man spricht, durch den also Einheit und eine feste Zurückbeziehung alles Einzelnen zu einem Ganzen gegeben wird. Jener Tonsetzer in der reinen Musik, welcher mit dieser Freyheit im Gestalten diese schöne, selbst gesetzte Beschränkung verbindet, wird, auf dem richtigen Wege wandelnd, allerdings wahre Kunstwerke liefern, und somit, (vorausgesetzt, dass ihm die übrigen nöthigen künstlerischen An-

Digitized by Google

lagen und Hülfsmittel zur Seite stehen,) jeden gebildeten Hörer befriedigen.

In einem andern Falle befindet sich aber der Tonsetzer in der angewandten, besonders der Gesangsmusik. Er ist durch seinen Gegenstand, im letzten Falle durch den Text, im Allgemeinen sowol, als in den einzelnen Stellen besonders beschränkt. — So wie es nun das Geschäft des ersten war, sich in seiner Freyheit Gränzen zu setzen, so wird es die Sorge dieses seyn müssen, sich über die Beschränkung zu erheben, oder vielmehr diese letztere mit einer solchen Freyheit im Gestalten zu verbinden, dass das Ganze sich als unbeschränkt scheinender, voller Strom innerer Erfüllung ergiesst; was bey einem jeden Kunsterzeugnisse statt finden muss, welches als ein solches erkannt seyn will. — Dieser Strom geistiger Erfüllung ist das eigentlich Belebende; das, was *nach allen Graden* in den Zuhörer übergeht; ihn, nach dem Verhältnisse seiner Auffassungskraft, anregt, und (mit Berücksichtigung der so eben erwähnten Empfänglichkeit,) *gleichmässig* erfüllt.

Entweder steigt nun der schaffende Künstler von der Anschauung des Einzelnen zu jener, des Ganzen, oder es geschieht umgekehrt. Im ersten Falle hat er einen, dem Anscheine nach, zwar leichten, aber, wenn er etwas Bedeutendes in der Kunst leisten will, beschwerlichen Weg, und er läuft immer Gefahr, über den vielen Einzelnheiten das Ganze aus dem Auge zu verlieren. Dieser Umstand tritt bey allen jenen Compositionen ein, welche im Einzelnen befriedigen, von welchen man so vieles über eine verständige Anordnung und Behandlung des Ganzen sagen kann, die aber Niemanden ansprechen, dem der Sinn des Schönen zur Seite steht. — Im zweyten Falle stehen ihm zwey Quellen zu Gebote, aus welchen er bey seiner Anschauung schöpfen, und damit seine *besondere geistige Ansicht* verbinden kann.

Diese sind: *a*) die Betrachtung des Geistes derjenigen *Musikgattung*, zu welcher sein zu bearbeitendes Tonstück gehört; *b*) der Charakter der, in diesem letzteren durch *das Ganze des Textes* festgesetzten, von ihm durchzuführenden Hauptidee.

Man nehme, in Beziehung auf den ersten Punkt, denselben Text, welchem z. B. die Anregung inniger, liebevoller Gesinnungen zu Grunde liegt, und bearbeite diesen einmal im Geiste der Theater-, und das andremal im ernsten, feyerlichen Styl der Kirchenmusik: wie verschieden muss die Wirkung beyder Tonstücke seyn! —

Hat nun der Tonsetzer den Geist jener *Musikgattung* durchdrungen, zu welcher sein zu bearbeitendes Tonstück gehört, hat er in dieser Hinsicht viele Tonwerke grosser Meister und ihre Wirkungen beachtet, vielleicht sich selbst schon ein eignes Ideal für diese Gattung gebildet: so muss ihm ja hier eine reiche Anschauung allgemeiner Formen werden, welche alle dazu führen müssen, Werke zu liefern, die dem Wesen jener Musikgattung überhaupt entsprechen.

Verbindet er nun noch hiermit die Eigenheit seiner zu entfaltenden Hauptidee, (die zweyte der angegebenen Quellen,) ist er von dieser lebhaft durchdrungen, hat er sich durch ein tiefes Studium zu einer reichen Anschauung derselben erhoben: so muss ein Werk zum Vorschein kommen, welches, indem es von keinen *besondern Rücksichten*, von keinen Einzelnheiten ausgegangen ist, sondern diese nur in ihrer gehörigen Unterordnung unter das Ganze behandelt, auch *allgemein* ansprechen muss. Denn der würde sich irren, welcher glauben wollte, dass dem Menschen, vorzüglich dem nicht oberflächlichen, die Richtung und Sehnsucht nach dem *Allgemeinen* nicht, vor jener nach dem *Besondern*, vorschwebe. Daher *muss* auch wol ein Tonstück, (so wie dies der Fall bey den Kunstwerken überhaupt ist,) aus diesem allgemeinen Gesichtspunkte ergriffen, wenn auch der Text in manchen, selbst bedeutenden Stellen nicht gehörig aufgefasst worden, eine so grosse, so wie im Gegentheile jenes, worin mehr die Einzelnheiten berücksichtiget sind, eine so geringe Wirkung machen. — Dieser Trieb zur universellen Auffassung liegt in einem jeden Menschen; er ist ihm eingeboren, und giebt so wenig einen Beweis für die Beschränktheit der geistigen Kraft desselben, dass es im Gegentheile jene einzelnen Individuen, so wie ganze Völker, bedeutend, und wahrlich nicht zu ihrem Vortheile, charakterisirt, bey welchen die Auffassung des Einzelnen, ohne gehöriges Zusammenhalten mit dem Allgemeinen, vorherrscht.

Erwägen wir nun diese Grundsätze im Bezug auf den vorliegenden Fall, so fragt es sich: 1) ist der Tonsetzer dem Geiste der *Musikgattung*, hier der Kirchenmusik, treu geblieben? 2) hat er seine, durch das Ganze des Textes festgesetzte

Digitized by Google

Hauptidee richtig ergriffen, und dieselbe, sowol im Ganzen, als in den einzelnen Stellen, gehörig entfaltet? — Was die erste Frage betrifft, so sind diese Motetten zwar nicht mit jenem tiefen Ernst der ältern Kirchentonstücke geschrieben, aber doch bedeutend ergriffen, und überhaupt von jener Frivolität entfernt, welche so manche unserer lebenden Tonsetzer für die Kirche verleitet, mit ungeweihten Händen sich dem Heiligsten zu nähern, und, anstatt die Zuhörer mit den Gefühlen der Andacht zu erfüllen, dieselben nur zu zerstreuen, und ihren Sinn zum Gemeinen herabzuziehen. Im Gegentheile verkündet der Tonsetzer in diesem Werke ein schönes Gemüth, welches reiner Empfindungen der Andacht fähig, herrliche Gefühle gottseliger Erfüllung entwickelt. Da nun auch die ganze Bearbeitung, der Satz der Singstimmen, so wie jener der Instrumente, sehr brav ist, und eine gute Wirkung erzeugen muss: so kann Rec. diese Motetten einem jeden Musikdirector empfehlen, besonders, weil jene, dem lateinischen Grundtexte beygegebene, brave deutsche Uebersetzung die Brauchbarkeit derselben für alle Orte und Gelegenheiten bedeutend vermehrt.

Ob aber auch die Bearbeitung, dem Geiste der jedesmaligen *Hauptidee* gemäss, sowol im Ganzen als in den einzelnen Stellen, richtig gegeben sey: dies mag die folgende Erörterung zeigen.

Der lateinische Text in der ersten Motette: *Jubilate Deo omnis terra, servite domino in laetitia* — giebt schon genau den Geist der Hauptidee an — jener, einer heiligen, freudigen Erhebung, in welcher wir uns Gott nahen und ihm dienen sollen. Die Folge des Textes bestätiget dieses noch mehr, wo es heisst: *Introite in conspectus ejus in exaltatione.* — Dieses hehre Gefühl steigert sich durch jenes, der hohen, aus der göttlichen Abkunft erhaltenen Würde in den Worten: *Scitote, quoniam dominus ipse est Deus, ipse fecit nos.* Der weitere Text: *Introite portas ejus in confessione, atria ejus in hymnis, confitemini illi, laudate nomen ejus* — bestärket diese Empfindung, und giebt eine vortreffliche Gelegenheit zu einem wirkungvollen Verfolg jener oben angegebenen Hauptidee, und des damit verbundenen Gefühles der heiligen, erhebenden Freude.

Rec. findet nun zwar die musik. Behandlung im Ganzen erhebend, und nicht im Widerspruche mit dem, im Texte gegebenen Sinn: ist aber doch überzeugt, dass diese Motette, so sehr sie dem Geiste der *Kirchenmusik überhaupt* entspricht, doch, sowol im Ganzen, als im Einzelnen, treffender hätte aufgefasst werden können.

So steigert z. B. der Dichter, wie gezeigt wurde, seine Empfindung bis ans Ende, und in dem letzten Satze: *Et usque in generationem veritas ejus* (nach dem deutschen Texte: Es strahlet durch alle Welteuräume, Ewiger, dein Ruhm) erhält das Ganze die höchste Bestärkung und Kraft. Wie kömmt nun hier der Tonsetzer dazu, einen zarten Schluss zu machen, welcher wol zu einem Texte passt, der Beruhigung ausdrückt, aber nicht zu diesem, worin sich froher, erhebender Jubel verkündet? —

So wie hier mit der Auffassung des Ganzen, so ist es mit der Behandlung vieler einzelnen Stellen.

Dass z. B. die Tenor- und Bassstimmen den ersten Satz: *Jubilate Deo, omnis terra* etc., als einfachen Choral, *unisono*, mit kräftiger Stimme, ohne Begleitung vorzutragen haben, und der ganze Chor den nämlichen Satz, aber durch eine passende Harmonie erhoben, wiederholt, ist von dem Verf. sehr gut gegeben. Warum liess er aber die Blasinstrumente, welche hier durch den eintretenden Septimenaccord den Uebergang bilden, nicht *kräftig* einfallen, wodurch nicht allein die vorige Empfindung gesteigert, sondern auch die dadurch vorbereitete Wirkung des vollstimmigen Chors so bedeutend wäre verstärkt worden? — Dieses zarte Einfallen stört nicht allein den vorigen Effect, sondern hindert auch den Eindruck der folgenden Stelle, indem der Chor, wenn er stark besetzt ist, und kräftig anschlägt, zu sehr auffallen muss, gerade so, wie in einem Gemälde neben einer zarten Farbe ein zu starkes Licht. Derselbe Fall tritt bey der gleichmässig, nur in einer andern Tonart behandelten Stelle ein: *Scitote, quoniam dominus* etc. Am wenigsten aber konnte der Rec. mit der Behandlung der, dieser vorhergehenden Stelle: *Introite in exaltatione* — zufrieden seyn, so gut auch die Modulation in das G ist, wodurch dann der in Es dur einfallende Chor eine so grosse und passende Wirkung erzeugt. Dagegen sind aber auch viele Stellen sehr brav bearbeitet; z. B. *quoniam suavis est dominus, in aeternum misericordia ejus*, (nicht *misericordiam tuam*). Vorzüglich gut, und im Geiste des Ganzen ist die Behandlung der sich hier anschliessenden Stelle: *Et usque in generationem veritas ejus.*

Digitized by Google

Weit tiefer ist die zweyte Motette ergriffen. Es herrscht hier eine Lebendigkeit und Kraft, welche dem Meister alle Ehre bringt. Wir fühlen, dass wir in der Kirche sind, und verweilen hier so gern, weil der Verf. dem heiligen Ernste so vieles Gefällige beymischt, ohne jedoch jenem zu schaden. Auch hier trifft wieder der, in der ersten Motette vorgefundene Fall ein, dass der Geist der Composition der Würde der *Musikgattung* ganz entspricht, aber es ist hier zugleich gegen das Ganze der Hauptidee, so wie gegen das Einzelne des Textes, weniger gefehlt.

Zu den Versehen der ersten Art rechnet der Rec. die Modulationen vom 69sten Takte an, welche den Uebergang in den Hauptton bilden, und für die Wirkung des ganzen Hymnus so bedeutend hätten werden können. Wol passen diese zum ernsten Sinne der Kirche: aber nicht zu dem Geiste des Textes überhaupt, der hier freudige Zuversicht ausdrückt: *Non moriar, sed vivam;* welche trostvolle und erhebende Hoffnung der Sänger überall verkünden will: *Et narrabo opera domini.* Uebrigens ist die Behandlung der ersten Stelle, wo eine Singstimme nach der andern die, von dem concertanten Sopran ausgesprochenen Trostesworte aufnimmt, dieses Gefühl immer mehr Festigkeit gewinnt, und sich dann in voller Kraft durch alle Stimmen ausspricht, in ästhetischer Hinsicht sehr brav gegeben, und auch in technischer verdient der Verf. alles Lob.

Zu den Unrichtigkeiten der zweyten Art gehört die Behandlung der Stelle, welche der concertante Sopran im 78sten Takte anhebt: *Dextera domini fecit virtutem, et exaltavit me*, die der Verf. hier, wie im Anfange vortragen lässt. Der Uebergang in die Haupttonart, Es dur, ist zwar, sowol in Hinsicht der Tonleitung, als vorzüglich in ästhetischer Rücksicht, ganz richtig: nur hätte der Verf. den vom Anfange ganz verschiedenen Gefühlsstandpunkt berücksichtigen sollen. Die den geistigen Anstoss gebende Hauptstimme trägt nämlich nicht erst eine Meynung vor, in welche, durch die Kraft ihrer Rede bestimmt, die andern Sänger mit einstimmen, sondern sie sind bereits alle der festen Ueberzeugung: *Non moriar, sed vivam;* sie wollen auch diese allgemein verkünden: *Narrabo opera domini* — nur fehlt noch die Ueberzeugung von dem Satze: *Dextera domini fecit virtutem, et exaltavit me.* Die Hauptstimme darf daher diese Stelle nicht, wie es angezeigt ist, sanft, sie muss sie mit Kraft und fester Zuversicht vortragen, um die bisherige Steigerung der allgemeinen Empfindung zu benutzen, und diese volle Ueberzeugung, von dem Ganzen bisher noch nicht ergriffen, allgemein zu begründen. — Ungern hat daher der Rec. diesen Text in dem Chore vermisset, welcher so schön hätte gegeben werden können, wenn der Chor die Hauptstimme begleitet, und dabey diesen Text vorgetragen hätte. Dadurch würde zugleich diese Stelle mehr Leben, und eine tiefere Bedeutung erhalten, auch die einförmige Gestalt verloren haben, welche an diesem Platze, besonders in ästhetischer Hinsicht, nicht gerechtfertiget werden kann. Darin eben spricht sich der Geist solcher Sätze mit einer concertanten Hauptstimme und einem begleitenden Chor aus, dass die Hauptstimme durch die Kraft ihrer Rede, und das Gewicht ihrer entwickelten Gründe, jene Ueberzeugung, und jenen Einklang im Gefühle herstellt, welcher aus gleichen geistigen Anschauungen immer hervorgehen muss, wozu sie den Anstoss giebt, und deren zweckgemässe Leitung, Steigerung und Erhebung der Triumph ihres geistigen Uebergewichts ist. So entwickelt sich denn aus diesem anscheinenden Wettstreite Eine Harmonie der Gesinnung und Empfindung, welche irgend eine Wahrheit mit unwiderstehlicher Gewalt dem Herzen einprägt, was keine Kunstform auf eine so natürliche und unvermerkte Weise vermag, als die Tonkunst.

Was der Rec. oben beym 69sten Takte anführte, gilt auch für die Stelle beym 129sten Takt u. d. f. — Den Text im 140sten Takte: *Narrabo, et vivam* — würde Rec. umgekehrt haben: *Vivam, et narrabo*, denn das Letzte bedingt wol das Erste, das *vivere* aber noch nicht das *narrare.* Auch hätte der Rec. im 146sten, oder doch wenigstens im 148sten Takte den kleinen Septimenaccord statt des verminderten genommen, welcher letztere Schwermuth, aber nicht die bey dieser Stelle herrschende Zuversicht ausdrückt.

Der Verf. wird aus diesen Bemerkungen das genaue Studium seiner Arbeit von Seite des Rec., und darin den Beweis seiner Hochachtung für ihn erkennen, welche durch dieses schöne, und für die Kunst interessante Werk bedeutend vermehrt wurde, indem die Anlage des Ganzen, die einzelnen Bearbeitungen, der Stimmensatz etc. eines wahren Meisters würdig sind. Um diese Angabe nur mit einem einzigen Beyspiele zu belegen,

verweiset Rec. auf den Schluss dieser Motette, der kaum von irgend einem andern Tonkünstler besser gegeben werden kann.

Der lateinische Text der Hymne No. 3 ist: *Nocte surgentes vigilemus omnes, semper in psalmis meditemur, voce concordi Domino canamus dulciter hymnos, ut pio regi pariter canentes cum sanctis tuis mereamur ingredi coelos, simul et perennem ducere vitam.*

Der Satz: *Domino canamus dulciter hymnos*, giebt schon ganz genau die Haltung dieses Tonstücks an; die nämlich, einer frommen, süssen Stimmung. Der Verf. hat dies auch richtig ergriffen; nur glaubt Rec., dass in dem Ganzen des angeführten Textes, besonders in dem letzten Satze, welcher eine so freudige Aussicht für die Zukunft eröffnet, mehr Erhebendes liege, als der Verf. in dem Ganzen seiner Behandlung entwikkelt hat. Andächtige und innige Gemüthsstimmung wird daher diese Hymne erzeugen, aber uns kaum mit jener heiligen, tröstlichen Zuversicht erheben, welche dem in Gott versenkten Gemüthe zu Theile wird, das sich, erfüllt von dem Gedanken der höchsten Huld des Herrn, in Lobgesängen ergiesst.

Es kömmt dieses von der fast düstern Haltung, welche eher einer Beruhigung in Schmerzen, als der Erhebung eines in Gott beruhigten Herzens gleich sieht, dem die freudige Aussicht für die Zukunft sich aufthut.

Wenn nun hier der Verf. seine Composition von einer ganz andern geistigen Grundstimmung aus behandelte, als jene des Dichters war: so war es dem Rec. allerdings sehr bemerkenswerth, wie durch den deutschen Text diese beyden verschiedenen Grundansichten des Dichters und Tonsetzers verbunden wurden.

Durch die Sätze: Thränen der Wehmuth, hier so oft geweint, und: Mit Thränen streuen wir die Saat — erhalten die weichen Modulationen des Tonsetzers ihre volle Bedeutung; ja sie werden dem Herzen noch eindringender gemacht, welches dann so gern den Trost und die süsse Hoffnung für die Zukunft in den Worten: Jenseits trocknet sie ein lächelnder Engel — und: Doch keimt aus der Saat der Thränen die Freudenärndte, findet. Die hierbey vorkommenden, so passenden Harmonienfolgen und interessanten melodischen Formen unterstützen diese angeregten Gefühle, und bewirken dann jene gemüthliche Erhebung, welche aus der Grundansicht des Dichters fliesst. Wenn daher der Dichter im Ganzen seines Textes eine so fromme und erhebende Stimmung entwickelte, der Tonsetzer diese durch heilige Gefühle vertiefte: so hat der Verf. des deutschen Textes das Verdienst, beydes verbunden, und diese Hymne, wie sie vor uns liegt, zu einem vollkommenen Werke gestaltet zu haben, welches nicht allein sehr vieles zur Erwekkung und Stärkung andächtiger Gefühle beytragen wird, sondern auch in Hinsicht der musikal. Bearbeitung, besonders des so einfachen, wohl berechneten und wirkungvollen Satzes der Singstimmen, so wie der begleitenden Instrumente, dem Tonsetzer zur grossen Ehre gereicht.

Diese Motetten entsprechen daher ganz ihrem Zwecke, der Beförderung der Andacht und Erbauung an hohen Kirchenfesten, und sie werden dem Chor, welches dieselben würdig ausführt, (was sich leicht thun lässt,) viele Ehre, und der Versammlung ein frommes, schönes Genüge verschaffen.

Fröhlich.

Nachrichten.

Dresden. Am 13ten Sept. gab die italien. Gesellschaft Winters *Il sacrificio interrotto.* No. 2, S. 28 dieses Jahrg.s haben wir schon über diese Musik selbst, und über ihre hiesige Aufführung gesprochen. Wir setzen blos hinzu, dass diese Oper diesmal noch besser ausgeführt wurde, als damals, wenn man die Choristen ausnimmt, welche nicht nur völlig detonirten, sondern auch in einem Chore des 1sten Aufzugs aus dem Rhythmus kamen; was selbst dem gemischten, und diesmal sehr zahlreichen Publicum höchst widrig auffiel. In der Rolle der Myrha trat, nach einem Zeitraume von acht Monaten, Dem. Karoline Benelli zu unserm Vergnügen wieder auf. Sie hat seit jenem ihrem ersten Auftreten beträchtliche Fortschritte gemacht; wie das, bey ihren Talenten und ihres Vaters Unterricht, wol zu erwarten war. Ihre Stimme fanden wir jetzt voller; sie sang auch schwere Stellen mit Festigkeit, Biegsamkeit, Haltung und Sanftheit; ihre Declamation zeugt von Gefühl und sehr guter Schule; ihre Action ist natürlich, ihre Gesticulation gefällig und stets angemessen. Wenn sie unermüdet, wie bisher, in ihren Studien fortfährt, und öftere Ge-

Digitized by Google

legenheit findet, sich auf der Bühne zu üben, so wird sie gewiss eine ausgezeichnete Künstlerin. Jedes von ihr gesungene Stück wurde mit lautem Beyfalle beehrt: das muss ihr sehr zur Aufmunterung, so wie ihrem geachteten Vater zur Freude dienen. Frau von Biedenfeld sang ihre grosse Bravour-Arie mit festem Tone und Präcision; sie erhielt den verdienten, allgemeinen Beyfall. Am 20sten September wurde dieselbe Oper eben so präcis und beyfällig wiederholt. Dem. Benelli sang noch besser, als am ersten Abend, weil sie weniger schüchtern war. Hr. Benelli sang und declamirte die Scene im Gefängnisse im 2ten Aufzuge, wie einem erfahrnen Meister zukömmt. Hr. Benincasa, als Mafferu, zeichnete sich, wie gewöhnlich, sehr vortheilhaft aus: er ist ein Liebling des Publicums. Hr. Tibaldi gefiel als Pedrillo.

Am 25sten gab die deutsche Gesellschaft zum erstenmale die komische Oper, die *vornehmen Wirthe*, aus dem Französ., mit Musik von Catel. Diese angenehme, dem komischen Inhalte ganz angemessen geschriebene Musik gefiel recht sehr. Der Componist nähert sich darin, so weit einem Franzosen möglich seyn mag, dem italien. komischen Styl, und offenbar mit Glück. Die anziehendsten Stücke schienen: ein Duett zwischen Pauline und Villeroi, ein sehr angenehmes Terzett, und beyde Finalen, deren zweytes einen ausdruckvollen, mit Begeisterung und grosser Kunst geschriebenen Ausgang hat. Viele Stellen dieser Musik sind aber aus andern Werken entlehnt; indess, da sie gut angebracht sind, so schaden sie wenigstens der guten Wirkung nicht. Das Gedicht ist unterhaltend, und der Stoff sehr gut bearbeitet und geordnet; auch gab man fast allen Theilen der Oper allgemeinen Beyfall. Hr. Bergmann, als Ritter Villeroi, war zu kalt für einen gefühlvollen Liebhaber; ein guter Schauspieler kann diese schöne Rolle sehr heben und anziehend machen. Hr. Wilhelmi zeichnete sich, als Marquis, vortheilhaft aus; er war, wie er seyn sollte, munter und drollig in Naivetät. Das Publicum erkannte und belohnte es. Hr. Burmeister, als Gouverneur, spielte sehr gut. Mad. Sandrini, obgleich sie, seit den 9 Jahren, wo sie vom prager Theater abging, nicht in deutscher Sprache gesungen hatte, die in Aussprache und Declamation für Ausländer so schwer ist, erfreuete doch, als Pauline, Jedermann. Sie sprach selbst deutlicher aus, als manche Deutsche; wenn auch die Ausländerin bemerklich blieb. Zugleich spielte und sang sie allerliebst. Hr. Metzner gab den Wirth, und Dem. Emilie Zucker seine Frau sehr gut. Dem. Julie Zucker, die Wirthstochter, zeigte viel Fleis, Unbefangenheit und Anmuth im Spiel und Gesang. Hr. Genast war Charlot, Hr. Geiling, Dutreillage. Letzter, ein geborner Komiker, belustigte alle Zuschauer. Er ist nun bey der deutschen Gesellschaft angestellt. Er und Hr. Boesenberg, als Gerichtsschreiber, machten in einer Scene gegen das Ende der Oper durch ihr komisches Spiel grosses Vergnügen. — Die umfassende Einsicht und grosse, immer zweckmässige Thätigkeit unsers trefflichen Kapellm.s, K. Mar. von Weber, zeigen sich in ihren guten Wirkungen immer mehr. So hört man z. B. vom Orchester die grösste Genauigkeit im Piano und Forte und in den Uebergängen von Einem zum Andern; in der Einheit auch bey den schwierigsten Stellen etc. Das Publicum legte seine Freude darüber diesmal durch lauten Beyfall nach der Ouverture und nach geendigter Oper an den Tag. Die Decorationen waren sehr schön und dem Stücke angemessen; das Costume versetzte wirklich durchaus in die Zeiten Ludwigs XIV. Die Direction verdient dafür unser aller Dank; so wie ihm dafür, dass alles in der schönsten Ordnung von statten ging, und Schauspieler und Statisten sich allemal auf ihrem Platze befanden, Hr. Hellwig, als Regisseur, verdient. Auch müssen wir den geschickten Flötenspieler, Hrn. Steudel loben, welcher zwischen dem 2ten und 3ten Aufzuge uns ein treffliches Solo hören liess. Er besitzt auf seinem Instrumente einen herrlichen, sehr zarten Ton, bläst mit vieler Fertigkeit, Präcision, und schönem Ausdruck. Er fand grossen Beyfall.

Den 4ten Oct. gab die italien. Gesellschaft zum erstenmale die Oper: *Le Lagrime d'una Vedova*, von P. Generali. Bey ihrer ersten Entstehung war diese Oper eine Farse: um sie aber zu verlängern, schaltete man verschiedene Stücke ein und theilte sie in zwey Aufzüge. Diese unangenehme Ausdehnung brachte aber das Stück selbst um seinen Sinn. Es ist ohnehin nicht sehr interessant: nun wurde es dies noch weniger, so wie auch die Composition dadurch zu einem bunten Gemisch von Musik, zu einem Potpourri wurde. Mehre Stücke des Compositeurs indess sind lieblich, von gutem Gesange, und

Digitized by Google

Geschmack: nur etwas schwach und ohne viel Leben ist das Ganze geschrieben. Ermelindens Arie in Es dur im 1sten Aufzug, worin sie den Verlust ihres Gatten beklagt, ist gut gesetzt und anziehend, obgleich die Idee nicht neu. Das Duett zwischen dem Grafen Ferrando und Ermelinden, welches sich in ein Terzett endigt und den 1sten Aufzug beschliesst, ist gut, mit schönem Gesange geschrieben, und gefällt daher. Das Stück des 2ten Aufzugs, wo Ermelinde schnell die Worte: *io non vò da alcun la morte* in Musik spricht — die Anfangs pathetisch war und dann in einem graziösen Motive folgte — ist eine neue Idee des Meisters, und man hörte sie mit Vergnügen, weil sie auch von der Sängerin und dem Orchester schön vorgetragen wurde. Von den eingelegten Stücken interessirte eine Cavatina vom Hrn. Franz Schubert, unserm Kirchen-Compositeur, am meisten. Sie ist mit Kunst, Geschmack und guter Laune geschrieben. Bey alle dem scheint jedoch dieser musikal. Mischling hier eben nicht viel Glück zu machen. Mad. Sandrini, als hochbetrübte Wittwe, war sehr interessant; von ihrem Gesang heben wir das eben erwähnte *Parlante musicale* aus. Graf Alberto, eben keine interessante Person, gelang Hrn. Tibaldi; auch sang er seine Arie im 2ten Aufzuge gut. Hr. Ricci zeigte, als Graf Ferrando, dass er sich aufs Spiel keineswegs versteht: die schöne Scene vor dem Duett des 1sten Aufzugs, womit das Finale schliesst, ging ganz verloren. Hr. Benincasa zeichnete sich in der Rolle des Arztes sehr aus; er spielte sehr natürlich, launig und wahrhaft komisch; auch sang er mit seiner schönen Stimme und vieler Präcision vorzüglich die vom Hrn. Schubert gesetzte Cavatine, und erhielt grossen Beyfall. Hr. G. Sassaroli, als Aristippo, stellte den komischen Charakter gut dar; Schade ist es, dass seine Stimme, wenn er sie anstrengt, in einigen Tönen widrig wird. Endlich that Dem. Hunt als Kammermädchen ihr Möglichstes.

Am 6ten wiederholte die deutsche Gesellschaft: *die vornehmen Wirthe* von Catel. Das Schauspielhaus war sehr voll und das Stück wurde mit dem nämlichen Vergnügen, wie bey der ersten Vorstellung, aufgenommen. —

Am Sonntage, den 28sten Sept. trat unser K. Maria von Weber seinen Posten als königl. Kapellmeister in der katholischen Hofkirche an, und jeder der Künstler, aus denen unsere Kapelle besteht, freut sich über diese schöne Errungenschaft für die Kunst. Er dirigirte zum erstenmale eine schöne Messe von Schuster, welche ein treffliches Ganze bildet, und mit Dank aufgenommen wurde. Unser Sopranist, Hr. Sassaroli, sang in bester Stimmung, und seine schöne, starke, für diese Kirche einzige Stimme zeigte sich in einem Solo äusserst vortheilhaft. — Am 29sten dirigirte der Hr. v. Weber eine neue, von unserm Violoncellisten, Hrn. Dotzauer, componirte Messe, welche aus folgenden Ursachen keine grosse Wirkung in unsrer Kirche hervorbrachte. Erstlich sieht man, dass der Componist noch nicht mit sich einig darüber ist, welcher Styl und welche Figuren erforderlich sind, um in dieser grossen Kirche, die ein starkes Echo hat, eine gute Wirkung hervorzubringen. Zweytens ist seine Musik hart, oft trocken, unmelodisch und gesanglos. Drittens hatte er nicht gehörig überlegt, was für ein Unterschied es ist, für Vocal- und für Instrumental-Musik zu schreiben. Für Quartett- und Concertmusik mochte Manches, wie es nun dastand, gut seyn: nicht aber für Gesang und Kirche. Diese seine Fugen *gut* auszuführen, möchte wol unmöglich seyn; ihr Inhalt ist zu sehr in Figuren gezwängt und zerstückelt, die Gänge sind schnell und ohne Gesang etc. Viertens waren die Ritornelle zu lang und zu unwirksam. Alles das hinderte die gute Wirkung und brachte bey den Zuhörern etwas Langeweile hervor. Wir wollen diese Musik nicht Stück für Stück analysiren; es wird, nach diesem, nicht nöthig seyn: der Compositeur aber wird uns unsere Wahrheitsliebe hoffentlich zu Gute halten. Dass wir dies Werk nicht loben konnten, thut der Achtung keinen Eintrag, die wir sonst für seine Kenntnisse und Geschicklichkeiten in der Musik haben. Unser Urtheil möge ihn veranlassen, in Zukunft zu vermeiden, wodurch er diesmal, nicht aus Mangel an Kenntnissen, sondern aus Mangel an Uebung, gefehlt hat.

N o t i z e n.

Nach öffentlichen Blättern. Miss Billington, diese grosse Sängerin und achtbare Frau, (bekanntlich eine Deutsche von Geburt) hat sich mit ihrem, in England erworbenen Vermögen von allem

Digitized by Google

öffentlichen Leben auf ein von ihr erkauftes schönes Landgut bey Treviso in Italien zurückgezogen. — Eine gar seltsame Neuigkeit wird uns angekündigt: ein *asiatisches* musikal. Journal, das von Astrachan ausgehen soll. Der Musiklehrer am dortigen Gymnasium nämlich, Hr. Iwan Dobrowsky, will unter jenem Titel eine grosse Sammlung armenischer, persischer, indischer, kirgisischer, tschetschenkischer, georgischer, tatarischer, kalmückischer, chiwischer, bucharischer, cirkassischer, kabardinischer, kosakischer, nogaischer, lesgischer und truchmenskischer Romanzen, Lieder und Nationaltänze drucken lassen. So lautet seine Ankündigung. Die Stücke sollen sowol für volles Orchester, als für's Pianoforte arrangirt erscheinen; jeden Monat eine Nummer; der Jahrgang für 20 Rubel. In St. Petersburg wird abonnirt bey Simonsen und Comp.

Kurze Anzeigen.

1. *Andante et Polonoise pour le Basson avec accomp. de l'Orchestre, comp. par Martin de Ron.* Oeuvr. 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 1 Thlr.) und

2. *Thème Sinois avec Variat. p. la Clarinette, avec accomp. de l'Orchestre, comp. par. M. de Ron.* Chez Breitkopf et Härtel à Leipzig, (Pr. 12 Gr.)

Bey dem fühlbaren Mangel zweckmässiger und guter Concertantcompositionen für Blasinstrumente überhaupt, besonders aber für die beyden hier bemerkten, können beyde Werkchen allen Klarinett- und Fagott-Spielern sehr angenehm und willkommen seyn. Ohne Anspruch zu machen auf Auffallendes in Neuheit und Originalität, (wonach jetzt so Mancher mit Aengstlichkeit strebt, und am Ende nur barocke Verworrenheit erlangt), sind die Melodien gefällig und angenehm, die Passagen zweckmässig, für den Spieler dankbar und dem Instrument (sowol in den Variat. für die Klarinette, als in dem Andante für den Fagott,) angemessen, und die Orchesterbegleitung ohne schwülstige Künsteley wirksam und gar nicht ohne Interesse. Beyde Werkchen sind daher zu empfehlen. Bey den Variationen wäre übrigens die Begleitung der Trompeten und Pauken wol entbehrlich gewesen, da diese Instrumente dem Charakter des Thema nicht sehr entsprechen; doch sind sie mit Discretion angewandt.

Der Druck (auf Stein) ist sehr rein und gut.

---

1. *Variations sur un Air Russe pour le Pianoforte par Ferd. Ries.* No. 1. (Pr. 12 Gr.)

2. *Air Baschkirien avec Variations pour le Pianoforte par Ferd. Ries.* No. 2. (Pr. 12 Gr.) Beyde; Leipzig, bey Peters, und London, bey Clementi.

Das erste Thema — A moll, Zweyvierteltakt — ist durch den Wechsel des Schwermüthigen in der ersten Hälfte, und des Tändelnden in der zweyten, interessant; das zweyte — G moll, Zweyvierteltakt — unterscheidet sich von vielen russischen nur durch einen wunderlich abgebrochenen Schluss, wodurch es zugleich von unsern Formen mehr, als jene, abweicht. Das erste wird 11 mal variirt, und die letzte Variation gehet in eine längere Polonoise aus; das zweyte, 10 mal, und so, dass No. 8, 9 und 10 freyer und weiter ausgeführt sind. In beyden Werkchen erkennet man den geübten Componisten und Klavierspieler: im zweyten aber mehr Eigenthümlichkeit und fleissigere Arbeit, als im ersten, worin nicht Weniges nur wie gewöhnlich aussieht. Die eben angeführten Var., No. 8, 9 u. 10 in jenem, sind dagegen wahrhaft schön und von vortheilhafter Wirkung. Beyde verlangen geübte Spieler, ohne jedoch allzuschwer zu seyn.

Romance et Pastorale de Nina par Paisiello, avec 8 Variations pour le Pianoforte, par D. Steibelt. Leipzig, chez Peters. (Pr. 8 Gr.)

Nach kurzer, tragirender Einleitung folgt das schöne, wehmüthige Thema. Die Variationen gleichen den sehr vielen, die Hr. St. schon geliefert hat und die Jedermann kennt. Da er heiterer schliessen wollte, als jenes Thema zuliess, so gab er dem Werkchen das kleine, nur ganz gewöhnliche Pastorale Paisiello's zum Schluss. Die Variationen verlangen einen geübten Spieler.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 5ten November. N°. 45. 1817.

Die Liederkunst,

von

Hans Georg Nägeli.

Die Vorrede zum vorjährigen *Liederkranz* enthält einige Gesichtspunkte über die Liederkunst, an die ich um so lieber einige andre anknüpfe, als ich theils aus der öffentlichen Kritik, theils aus meiner Privat-Correspondenz wahrgenommen habe, dass man solche nicht ungern aufgestellt sieht. Es ist auch der Sache ganz angemessen, dass mit der Erweiterung jeder Kunstgattung in ihren wesentlichen Formen auch die kunstwissenschaftlichen Ansichten gleichen Schritt halten.

Von den vielen möglichen Erweiterungsarten der Liederkunst werden also hier vorläufig einige wesentliche angeführt, die nebst den übrigen in meinen weitern Ausarbeitungen (methodisch und pädagogisch in den Fortsetzungen der Gesangbildungslehre, historisch und kritisch in diesen Blättern) mit hinlänglicher Vollständigkeit darzulegen ich mich neuerdings verpflichte, und das um so lieber, als ich jetzt nur einen so kleinen Theil meiner Verpflichtung erfülle.

Wir nehmen den in jener Vorrede festgesetzten Standpunkt an. Von diesem aus untersuchen wir, *auf welcherley Weise* durch Vorherrschen bald des Declamatorischen, — des Cantabeln — des Instrumentalischen, bald die *Sprache* — die *Stimme* — das *Spiel* hervortreten *könne.*

A. Die *Sprache* tritt hervor:

a) Wo die Einförmigkeit des blossen Metrums (des Gedichts) zu einem wirklichen Tonkunst-Rhythmus gesteigert wird, welches geschiehet, indem man mitunter die Längen mehrfach längt und im Verhältnis zu denselben die Kürzen mehrfach kürzt, vorausgesetzt, dass dies nach den Gesetzen des Wortausdrucks (nach der relativen Wichtigkeit der Phrasen, Wörter, Sylben) Statt finde.

b) Wenn in eben demselben Stücke bald drey Versfüsse, bald zwey, bald einer in den Takt gestellt sind, auch wenn mitunter Ein Fuss (eine Stammsylbe) durch Bindung mehr als einen Takt einnimmt. Durch dieses tonkünstlerische Vertheilen der Füsse und Verse wird der einfachere Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert. Ich nenne dies die Kunst der *Wortgebung* in dem Sinne, in welchem die Theorie der Malerey von Farbengebung spricht.

c) Durch Wiederholung und Zergliederung (und zergliederte Wiederholung) wichtiger Stellen (Phrasen) des Gedichts.

d) Durch geschwinden sylabischen Gesang, wo die Worte im Durchschnitt beynahe oder wirklich so schnell, wie gesprochen, vom Munde springen.

B. Die *Stimme* tritt hervor:

a) In einem grossen Tonumfange der Melodie, und vorzüglich, wenn die Accente oft sprungweise bald in die Kopf- bald in die Brusttöne fallen.

b) Wenn, auch in einem engen Tonumfange, die Accente unter die verschiedenen Tonstufen mit einem gewissen Ebenmaass vertheilt sind (wobey jedoch die erste, dritte und fünfte Stufe ein in der Harmonik gegründetes Vorrecht hat.) Ich nenne dies die Modulations-Kunst im engsten Sinne, und gründe darauf eine Theorie (Schönheitslehre) der Melodik.

c) Im Gebrauche der Melismatik, wodurch der (gesungene, tonkünstlerische) Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus gesteigert wird.

d) In langen Dehnungen (Haltungen, Bindungen) bey mitunter geschwinden, figurirten Tonreihen.

C. Das *Spiel* tritt hervor:

a) Wenn das Instrument einen andern, hauptsächlich geschwindern (aus geschwindern Tonreihen bestehenden) Rhythmus hat, als der Rhythmus der Singstimme.

b) Indem die Melodie (die Tonreihe der Singstimme) wirklich umspielt wird, welches geschiehet, wenn das Spiel zum Ton der Stimme oft zu-, oft abspringt, wenn es dieselbe oft unter-, öfters auch überschreitet, ferner, wenn es fortschreitet, während die Stimme weilt.

c) In den Vor-, Zwischen- und Nachspielen, am Wesentlichsten in den Zwischenspielen, die das Kunstwerk in seinen Theilen fühlbar machen, dadurch, dass sie es gleichsam gruppiren.

d) In einem mannigfaltigen, dabey vollstimmigen, auch modulatorischen Accorden-Wechsel, wo das Accorden-Spiel, als Harmonie, mit der Singstimme, als Melodie, einen fortlaufenden Contrast bildet.

Alle diese Kunstmittel sind zu einem guten Liederstyl wichtig; aus dem historischen Standpunkt betrachtet sind es aber, nach unserm gegenwärtigen Culturstand, vorzüglich folgende:

A. b. Dadurch erhalten gute Gedichte, die, in matte Verse und flache Strophen (z. B. jambische oder trochäische Strophen von 4 Zeilen zu 4 Füssen) eingekleidet, in ihrer äussern Form vernachlässiget sind, und deren es so viele giebt, erst die Belebung, wodurch allein ein Kunstwerk Eingang findet und vor frühem Veralten gesichert wird, indem es historisch erweislich ist, dass selbst Mode und Zeitgeschmack auf die rhythmischen Formen bey weitem nicht den Einfluss haben, wie auf die melodischen.

A. d. An guten Allegro-Liedern haben wir, wenn man gewisse komische Schmbeleyen wegrechnet, einen so grossen Mangel — was zum Theil von der in unserer Cultur der Dichtkunst nur allzubekannten Wehmuth-Periode herrührt — dass man sogar beliebte Liederkünstler aufzählen könnte, von denen das Publicum fast lauter Adagio's zu hören bekömmt und zu singen pflegt. — Hieher gehören auch solche Stücke von geschwinderem Tempo, die, auf einer leichten Fortschreitung beruhend, eine eben so leichte Aussprache erheischen. (In meinen Sammlungen sind sie mit Andantino und Allegretto überschrieben). Gerade in solchen Stücken ist der declamatorische Inhalt besonders wichtig und bildend für Alle, die nach unfeinem Gefühl unter musikalischer Declamation einseitig einen männlichen Kraftgesang verstehen, der in grossen Sprüngen und gewaltigen Tonstössen hervorbricht, gleich als wenn sie Declamation von *clamor* (Geschrey) herleiten müssten. — denen mithin auch der Sinn für das Geistigschöne einer freyleichten Aussprache noch nicht aufgegangen ist.

B. b. Melismata sind der wahre und höchste Schmuck der Melodie, nicht blos der Arie, sondern auch der Lieder; ja, jedes gut angebrachte (textgemäss placirte) Melisma auch nur von drey oder vier Tönen ist in der Liederkunst eine Perle, die gleichsam an einer goldenen Kette hängt. Eigentlich ist die Melismatik dadurch so wirksam, dass sie den (gesungenen) Sprach-Rhythmus zu einem höhern Sang-Rhythmus steigert. Sie darf aber auch nicht blos bey Schlussfällen, Ruhepunkten, Uebergängen (cadenzirend) angebracht werden, sonst wird das Melismatisiren zur blossen Manier herabgewürdiget. Solche Manier-Melismata weggerechnet, ist unsere Liederkunst so arm, als unausgebildet. Man könnte die Liederkünstler in dieser Hinsicht eintheilen: in die *dürftigen*, die fast gar keine Melismata haben, wie *Schulz*, die *verkehrten*, die sich gar nichts daraus machen, sie auf Biegungssylben zu setzen, wie *Himmel*, die *styllosen*, welche sie bald gut, bald schlecht anbringen, wie *Zumsteeg*. Ueberlegen erscheint auch in dieser Beziehung *Emanuel Bach*, der die Melismata am ausdruckvollsten und zugleich zwanglosesten in die Form der Lieder verwebt hat. In seinen Compositionen zu *Cramers* Psalmen und *Sturms* Gedichten (2 Sammlungen) finden sich mitunter Melismata, die ein wahrer Perlenschmuck sind.

B. d. Durch dieses Kunstmittel, das der Stimme zunächst zu Schwelltönen dient, kommt auch in die Liederkunst etwas Grossartiges hinein, womit eine ergussreiche Stimme ihre Uebermacht ausübt. Sänger von langem Athemzug bey grosser Tonstärke sind eigentlich die gebornen Individual-Helden der Singkunst. Aber nicht allein für diese sind solche Gesänge die rechten; zur Ausbildung sind sie für alle und jede wichtig, weil alle die Aufgabe haben, ihren Athemzug durch Uebung zu verlängern, um auch für längere Text- und Musik-Phrasen einen zusammenhängendern Vortrag zu gewinnen.

C. b. Wesentlich hierin besteht der wahre Styl des obligaten Accompagnements. Denn dieser

Digitized by Google

— was wohl zu merken ist — darf nicht so eingerichtet seyn, wie wenn in der Instrumentalmusik das Klavier, als harmonieführendes Instrument, ein melodieführendes zu begleiten hätte. Bey solcher Begleitung nämlich ist es schön, wenn das begleitende Instrument so wenig als möglich mit dem Tone des begleiteten zusammentrifft. Hier aber ist gerade das Gegentheil, das öftere Zusammentreffen des Spiel- und Singtons, schön. Daher müssen z. B. auch alle Brechungsarten der Accorde, wo man mit einem Intervall des Accords den Ton der Singstimme nachschlägt, gebraucht werden, sie mögen nach dem Zeitgeschmack, zumal in der Instrumentalmusik, gerade beliebt oder veraltet seyn.

C. c. Die Vor-, Zwischen- und Nachspielkunst scheint in unserm Liederwesen seit ein paar Jahrzehenden zwar schon eine wichtige Rolle zu spielen; es ist aber darin viel blosser Schein und falscher Reiz. Denn es sind alle jene Vor- und Nachspiele verwerflich, die mit der Singstimme und ihrem Mitspiel kein Ganzes ausmachen; eben so alle langen Zwischenspiele, die, indem sie die Theile des Gesanges zu weit auseinanderhalten, auch den Text zerreissen und so den Gedankengang dem Hörer erschweren. Ueberhaupt wird die Kunst des Zwischenspiels, wo nur Ein Zwischenspiel Statt findet, und zwar in der Mitte einer Strophe von 6 oder 8 Zeilen, zwar nicht unkünstlerisch, aber so einförmig als möglich ausgeübt. Um das Ganze, warum es mit diesem Zweig der Kunstdarstellung zu thun ist — zu einer höhern Eurhythmie zu steigern, sind wenigstens *zwey* Zwischenspiele erforderlich, und zwar schon in der strophischen Behandlung der Lieder. (Beym durchcomponirten Liede wird das Nachspiel der Strophe zum Zwischenspiel.)

Durch den allseitigen Gebrauch dieser Kunstmittel muss ein höherer Liederstyl begründet werden, und daraus eine neue Epoche der Liederkunst (nach meiner Eintheilung, die *vierte*) hervorgehen, deren ausgeprägter Charakter eine bisher noch unerkannte *Polyrhythmie* seyn wird, also dass *Sprach-*, *Sang-* und *Spiel-*Rhythmus zu Einem höhern *Kunstganzen* verschlungen werden — eine Polyrhythmie, die in der Vocal-Kunst völlig so wichtig ist, als in der Instrumental-Kunst die *Polyphonie*, die aus der Anwendung des doppelten Contrapunktes hervorgehet. Und wie diese höhere Vocal-Kunst vielseitig verwirklichet wird, muss sie, nebst andern Bildungsvortheilen, auch denjenigen einbringen, dass sie die deutsche Dichtkunst, die sich gerade in den neuesten Zeiten vorzüglich in der Gestaltung des Liedes gefällt, in einem neuen Glanze ins Leben einführen wird. Denn alle diese Kunstmittel dienen, wahrhaft angewandt, zur *Erhöhung des Wortausdruckes* — in Luthers einfacher Sprache zu reden: zum *Lebendigmachen des Textes*. Sie sind nichts Gesuchtes, sondern etwas ungesucht Gefundenes, das sich dem Tonkünstler darbieten *muss*, der, als echter Vocal-Künstler, auf dem rechten Wege, das heisst hier, an der Hand der Dichtkunst, fortzuschreiten bemühet ist, indem er, von jedem Gedicht individuell angesprochen, dasselbe in seiner speciellen Form zu idealisiren strebt, und so aus jedem eben so gewiss ein *neues Kunstganzes* hervorbringt, dem kein anderes gleicht, als es nie zwey Gedichte geben kann, wozu eben dieselbe Musik passen würde. Sollte dies zu viel gesagt scheinen, so füge ich gern hinzu: wir Liederkünstler sind, aus dem historischen Standpunkte betrachtet, in diesem höhern Liederstyl eben erst die ersten Anfänger. *).

Aber auch alle diese Beweise und Hinweisungen dürften kaum hinreichen, mich gegen gewisse Kunst- und Culturfreunde vor dem Vorwurf einer Erweiterungssucht zu schützen, die, als Folge einer falschen Cultur, in der Weite sucht, was näher liegt, und eben, indem sie um sich greift, sich vergreift. Es ist daher nicht überflüssig, solchen Erweiterungsversuchen auch *Beschränkungs*versuche beyzugesellen, beydes, in der Theorie-Begründung und im Kunstwerk.

*) Für solche Anfangsversuche gebe ich auch nicht einmal alle meine Lieder-Compositionen aus, sondern nur folgende: Lieder für die Jugend mit obligater Klavierbegleitung — Gesänge deutscher Frauen — Hess, Liedersamml. — Wessenberg, Liedersamml. — Liederkranz; nicht aber die mehrstimmigen, die, als solche, nothwendig in einem andern Styl gesetzt sind, indem die Grundgesetze der Wortgebung in der mehrstimmigen Vocal-Composition, eine wesentlich verschiedene, theils erweiterte, theils beschränkte Anwendung, theils zulassen, theils erheischen.

Digitized by Google

Ich versuche daher darzuthun, dass und wie im Liederfache eben auch das kleinste (kürzeste) Lied gerade in seiner *Kleinheit*, seinem kleinen Umfange, einen grossen, einen *besondern* Kunstwerth hat — und wirklich, gelänge mir dieser Beweis vollkommen, so hätte ich wol damit etwas Grosses geleistet. Ich will es wagen, die Grossen in der Kunst und Kunstwissenschaft hier auf etwas herauszufordern — eine Herausforderung, die übrigens nicht auf Tod und Leben geht, wol aber diesen und jenen aufwecken, und dieses und jenes zur Sprache bringen mag.

(Der Beschluss folgt.)

NACHRICHTEN.

Königsberg. Anf. Octobers. Ich war mit meinen Berichten bis zu dem Zeitpunkt gekommen, wo wir die Aussicht hatten, durch die Gesellschaft des Hrn. Huray aus Danzig wieder einigen Kunstgenuss zu erhalten. Hr. H. eröffnete die Bühne im Sept. vor. J. Manches wurde im Lustspiel, weniger im Trauerspiel geleistet. Für die Oper können wir nur erwähnen: Dem. Zeis (jetzt Mad. Weise) als eine Sängerin mit starker, wohltönender Stimme und nicht zu verkennendem Fleis, die ihrem Platze genügen würde, wenn sie im Aeussern mehr von der Natur begünstigt wäre; Mad. Carlsberg (dieselbe, welche später bey dem Brande des berliner Schauspielhauses ihren Gatten verlor) zu zweyten und dritten Partien brauchbar, und Hrn. Huray d. ält. Sohn, dessen Stimme u. Figur aber nicht zum ersten Liebhaber passt und der daher besser thäte, in das Fach des Bariton überzugehen. Den Spässen des Hrn. Weise konnten wir keinen Geschmack abgewinnen. Ein erster Bassist fehlte gänzlich und alle übrigen Mitglieder wurden zwar bey Opern benutzt, ohne jedoch eigentlich singen zu können. Dem Fleisse dieser Gesellschaft muss man Gerechtigkeit wiederfahren lassen; es wurden ausserordentlich viel neue Stücke gegeben, woran es die vorige Direction sehr mangeln liess. Hierdurch und durch wohlfeile Preise erhielt sich Hr. H. einige Monate. Von hier neuen Opern erwähne ich: *Joconde*, *Achilles*, *Sänger und Schneider*, *Soliman II.*, *den Hund des Aubry*, (ein Cassenstück, wie überall!) die *blaue Insel*, *Agnes Sorel*, die *Marketenderin*, die *christliche Judenbraut* (eine werth- und sittenlose Posse.) Auch *Deodata* wurde wieder vorgesucht, wobey sich die Maschinerie des Hauses, wie früher, durch ihre Elendigkeit auszeichnete; die letzte Decoration, der Brand des Raubnestes, war eines Theaters in Krähwinkel vollkommen würdig. Die *Jagd*, die *Sternenkönigin*, desgleichen die *Schwestern von Prag* mit verkehrter Besetzung als Fastnachtsposse, kamen auch an die Reihe. Von Mozarts Opern hörten wir nur die *Entführung*. — Der Musikdirector dieser Gesellschaft, Hr. Friedrich, dirigirt (wie Hr. Präger) mit der Violine: bey ungemusikal. Sängern ohne Widerrede die sicherste Art der Direction. Die Tempi des Hrn. Friedrich fand man hier, durch sehr rasche (oft wol zu rasche) Tempi verwöhnt, zu träge. Als neues Mitglied trat eine Dem. Lindner aus Cassel auf, ohne grossen Beyfall zu finden. Bey einer sehr kleinen Figur ist ihre Action sehr lebhaft, aber auch oft geziert; die Stimme vom g̿ an auffallend distonirend; schon in der ersten Gastrolle, Fanchon, zeigte sie wenig Musikkenntnis, und als Olivier im *Johann von Paris* gefiel sie noch weniger. Sie ging ab.

Hr. Huray hatte nach vielem Hin- und Herunterhandeln mit dem Comité der Schauspielhausbesitzer endlich einen Contract auf drey Jahre abgeschlossen. Im Februar aber bemerkte er eine Ebbe in seiner Casse, der die erwartete Fluth nicht folgen wollte. Bey genauer Untersuchung ergab sich, dass, ungeachtet des, bey wohlfeilem Abonnement, in der Regel ziemlich gefüllt gewesenen Theaters, in den Wintermonaten wenig Gewinn geblieben war, weil die Kosten gegen die Einnahmen zu gross sind; wie dies die frühern Directionen auch so gefunden hatten. Der diesjährige frühe Frühling machte das Uebel ärger, und das Haus blieb nun stets beynahe leer; noch grössern Schaden bereitete dem Unternehmer Hr. Gropius aus Berlin, der mit seinen Prospecten die Königsberger ergötzte. Hr. Huray gerieth auf den Einfall, im *alten* Hause zu spielen, um die Kosten fürs *neue* Haus zu gewinnen, welches schon Hr. Schwarz vergeblich vorgeschlagen hatte. Allein Hr. H. erhielt, wie damals Hr. Sch., eine abschlägige Antwort. Er suchte nun einen andern Ausweg, indem er den, über dem neuen Theater befindlichen *sogenannten* (zu Concerten untaug-

lichen und auch unbenützten) Concertsaal in ein kleines Theater umwandeln wollte: allein auch dies wurde ihm verweigert. Hr. Huray schiffte also mit seiner Gesellschaft über's Haff nach Danzig zurück. —

Drey ungarische Virtuosen, Waidinger (blindgeboren,) Hussek und Keller, liessen sich in zwey Concerten auf Oboe, Czakan, Klarinette, Bassethorn, Violoncell und Guitarre hören, gaben auch den Nachtigallgesang. — Hr. Musikdir. Riel unterbrach sein langes Schweigen durch ein Concert, in welchem er seine kleine Tochter als Klavierspielerin einführte. Wäre aber statt des Trio von Himmel und der Polonoise von Steibelt ein Pianof.-Concert nicht zweckmässiger gewesen? — Hr. Musikdir. Präger gab nach seiner Zurückkunft aus Russland ein Concert. Der Versuch, seine Schwester dem Publicum als Sängerin zu empfehlen, missglückte. — In einem Concerte des Hrn. Cartellieri erkannten wir gern das Talent seiner kleinen Tochter, Emilia, als Sängerin an; wir wünschen aber, sie möge sich vor früher Anstrengung und Uebernehmung der Stimme und vor Geziertheit im Vortrage bewahren. Auch wäre ihr, der für Harmonie sehr Empfänglichen, stärkere Speise vonnöthen, als die Compositionen von Pucitta und dgl. (Der Vater, Antonio Cartellieri, geboren zu Mayland, zu seiner Zeit ein sehr beliebter Tenorist — man sehe Gerbers (älteres) *Lexikon d. Tonkünstler* — früher am Hofe des Herzogs von Meklenburg-Strelitz, seit langen Jahren aber hier Gesanglehrer, ist seitdem gestorben. Sein talentvoller Sohn erster Ehe, Antonio, in Diensten des Fürsten Lobkowitz, auch als Componist bekannt, ist schon seit mehren Jahren todt.) — Das Concert des verdienstvollen Klarinettisten, Hostié, der sich auch mit Hrn. Maurer in einem Doppel-Concert als Violinisten zeigte, gab uns Gelegenheit, die Unverschämtheit einer — Dilettantin zu bewundern, welche mit einer Sonate für die Hakenharfe erbärmlich debütirte. Wenn solche — auftreten, ists freylich zu loben, dass sorgsame Mütter ihren Töchtern das Auftreten in Concerten untersagen.

Hr. Musikdir. Präger entschloss sich, da er zu Winterconcerten *keine* Abonnenten fand, (wie besucht waren seine Concerte im vorigen Winter!) zu einem Quartettcirkel im Saale des vornehmsten Gasthofes. Dies Unternehmen verdiente gewiss Unterstützung und würde dem Sinn für edlere Musik bis auf bessere Zeiten einige Nahrung gewährt haben: allein nur der erste Cyclus von vier Abenden war ziemlich besucht, der zweyte leer, und — es hatte ein Ende. Das ist das Loos des Schönen in K. — Hr. Barnschein, von der Gesellschaft des Hrn. Huray, gab mehre dramatisch-declamatorische Unterhaltungen und Concerte. Die mimischen Tableaux und Vorstellungen der Mad. Baczkowska kamen gewöhnlich wegen Mangel an Schaulustigen nicht zu Stande. Die Ballete der Familie Uhlick verdienen keine Erwähnung. — Am Charfreytage gab Hr. Riel den *Tod Jesu*. Die Tenorpartie war durch eine Dame besetzt! Dass bey den nöthigen Abkürzungen in dieser Musik auf die zweckmässigen Veränderungen, welche Hr. Kapellm. Wagner in Darmstadt in diesen Blättern vorgeschlagen hat, keine Rücksicht genommen seyn würde, liess sich im Voraus erwarten. — Hr. Schreinzer, Basssänger vom breslauer Theater, gab auf seiner Durchreise nach Riga ein Concert. Wir hörten ihn und seine kleine Tochter in mehren Arien und Duetten. — Die musikal. Abendunterhaltung eines Hrn. Eduard Bachmann und Frau aus Danzig übergehen wir. — Am Pfingstsonntage führte eine kleine Gesellschaft Dilettanten, unter Leitung des Hrn. Streber, in der kathol. Kirche die herrliche Messe von Jos. Haydn, B dur, No. 1 der Partituren, gut aus, und die Wiederholung derselben, nach einigen Wochen, gelang auch gut. Was hier in K. für solche Musik noch Sinn hat, hatte sich zum Anhören versammlet. An wem liegt es nun, dass wir ähnlicher Genüsse so wenige haben? Auch dieser Verein lösete sich auf: die Kirche kann die (hier bedeutenden) Kosten einer Musikaufführung nicht oft bestreiten, und welcher Reiche gäbe für solche Zwecke auch nur eine Kleinigkeit hin? Ja! wenn von Shawls, Kutschen, Gastmählern die Rede wäre! — —

Ein am 30sten Septb. d. J. von Hrn. Musikd. Riel gegebnes Concert war ziemlich besucht. Wir würden Hrn. Riel in diesen Blättern fragen, warum er, statt ganz unzweckmässiger Sachen, nicht lieber ein Oratorium aufführe, und warum er nicht wenigstens *den Versuch* mache, wie früher, ein stehendes Winterconcert zu veranstalten, dadurch dem Publicum Gelegenheit zum Hören und den hiesigen Dilettanten einen Verein zur Uebung ihrer Kräfte zu verschaffen — wenn wir nur erwarten könnten, dass Hr. R. diese Blätter

Digitized by Google

läse, oder, wenn er sie lieset, sie beherzigte. Den Anfang machte die Ouverture aus Cherubini's *Elise.* Seit Hrn. Prägers Concerten, in welchen Symphonien und Ouvertüren vorzüglich gingen, dirigirt Hr. R. (und wir loben dies sehr) auch die Instr. Stücke, um welche er sich früher wenig bekümmerte. Die grobe Nachlässigkeit des ersten Violinisten verdient aber gerügt zu werden, welcher gleich zu Anfange auf eine höchst störende Art drein griff. Er soll die Probe versäumt haben. Wo bringt der Mann denn seine Zeit hin, da es jetzt hier so wenig Musik giebt und er selbst über Mangel an Schülern klagt? — Die etwa 12jährige Tochter des Hrn. Riel spielte ein grosses und schweres Pianoforte-Concert von J. B. Cramer (Es dur) äusserst fertig, rein und sicher; dann auch die Variationen von Gelinek über das Duett aus Don Juan eben so rühmenswerth. Wir wünschen Hrn. R. zu diesem Erfolg seiner guten Lehrmethode Glück, wünschen aber auch, dass er, der selbst ein fertiger Spieler ist, uns den Genuss der mozartschen, ewig neu bleibenden Compositionen verschaffe, die wir nun schon seit einem Decennium und länger entbehren. Dass Hr. R. als Director des Singeinstituts nicht einmal einen Chor singen lassen konnte oder wollte, beweiset unsern gesunkenen Geschmack. Dafür hörten wir folgende Raritäten. Eine veraltete Arie von F. L. Benda, die zu ihrer Zeit und an ihrem Orte (im Oratorium: *der Tod*) nicht ohne Wirkung war, hier aber gar nicht befriedigte. Das grosse barocke Duett (Es dur) der beyden närrischen Schwestern aus *Cendrillon,* (französisch gesungen), welches früher von Mad. Mosevius und Mad. Schmidt auf der Bühne trefflich ausgeführt, allerdings imponirte: hier im Concertsaal und bey nicht discreter Begleitung blieb es ohne alle Wirkung. Ein hübsches, vor 15 und mehren Jahren beliebtes Duett beym Pf. von Himmel: Die Nacht ist kühl — Variationen von Mad. Catalani über: *O dolce concento,* (Das klinget so herrlich,) die aber gar nicht herrlich klangen: wir hätten von der talentvollen Dem. Knorr lieber eine der righini'schen meisterhaften Veränderungen für die Singst. gehört, als diese völlig werthlose Composition, die allerdings, von Mad. C. selbst gesungen, ihren Reiz haben mag, obgleich wir der Meynung sind, dass besser immer besser sey. Zum Schluss — man denke! — die Introduction aus Cendrillon zwischen den drey Schwestern am Tisch und Heerde und dem weisen Alidor! Schade, dass Hr. R. diese Scene nicht mit Handlung begleiten liess: sie hätte sicher an Effect gewonnen! — Hat denn Hr. R. keinen einzigen gebildeten Mann zur Seite, der ihn vor so argen Missgriffen warnt? —

(Der Beschluss folgt.)

Strassburg *). *Concerte.* Der bedeutende Verlust, welchen der Musik-Verein voriges Jahr durch den Tod zweyer vorzüglicher Dilettantinnen, deren ruhmvoll in diesen Blättern gedacht ist, erlitten hatte, liess die völlige Zernichtung dieser interessanten Anstalt befürchten. Allein thätiger, als jemals, bewiesen sich die Vorsteher derselben in dieser so schwierigen Lage: sie engagirten für die sechs Wintermonate, Mad. Gley, ehemals u. jetzt wieder in Hamburg, als Concert-Sängerin. So begannen am 9ten Nov. v. J. die *Liebhaber-Vereine* und schlossen am 3ten May dieses Jahrs. Manches Schöne, aber auch manches Mittelmässige bekamen wir hier zu hören.

Ausser den, mit vieler Präcision ausgeführten, grösstentheils haydn'schen *Symphonien,* wurden mehre von Mozart, Beethoven, Romberg, Krommer, Wranitzky und Pleyel gegeben. Unter den *Ouverturen* zeichneten sich folgende durch richtige Execution und Effect aus: von Sim. Mayer aus *L' Equivoco,* und *Adelaide;* von Bierey aus *Wladimir;* von Fränzl aus *Carlo Fioras* und *Adolph und Clara;* von Fioravanti aus *Virtuosi ambulanti;* von Winter aus *Salamons Urtheil, Tamerlan, Calypso;* von Böhner aus dem *Dreyherrnstein;* von Pär aus *Sophonisbe,* den *Minen von Polen* u. a.; von Mozart aus der *Zauberflöte, Figaro* u. a.; von Mehul aus *Timoleon;* von Steibelt aus *Romeo und Julie;* von Cherubini aus der *Hotellerie portugaise;* endlich einige unbekannte und nicht angezeigte von Rossini und Präger von trefflicher Wirkung. — Folgende *concertante* Stücke verdienen einer ehrenvollen Erwähnung. Ein Doppelconc. für Harfe und Horn von Dalvimare, gesp. von einem Dilettanten (Harfe) und Hr. Laucher

---

*) Anm. Durch Zufall verspätigt.

Digitized by Google

(Horn). Ein Doppel-Violin-Conc. von Fränzl, gesp. von einem jungen Dilettanten und Hrn. Nani. Ein Doppel-Flöten-Conc. von Fiorillo, gesp. durch einen Liebhaber und Hrn. Matz. Der blinde Conradi von München, spielte hier, bey seiner Durchreise, ein Violinconc., Variationen von Rode, und endlich noch Variationen auf dem Flageolet. Auf diesem letztern Instrumentchen, auf welchem er viele Fertigkeit erlangt hat, überwindet er grosse Schwierigkeiten. Sein Spiel auf der Violin lässt noch Manches zu wünschen übrig. Vor allem sollte er auf ein besseres Instrument bedacht seyn, und sich der Reinheit und Deutlichkeit in Passagen befleissigen; alsdann wird das Interesse, welches sein Zustand einflösst, merklich erhöht werden. Ein Violinconc. von Viotti wurde von einem Dilettanten rein und mit vielem Ausdrucke gespielt. Hr. Baxmann, ein junger achtungwerther Künstler, spielte auf dem Violoncell ein Conc. von Romberg. Schwierig war das Unternehmen: allein Hr. B. lösete die Aufgabe und legte abermals den Beweis ab, dass er seit den letzten Winter-Concerten merklich in der Kunst fortgeschritten sey. Mad. Dumonchau spielte dreymal während dieses Winters, stets mit vielem und verdientem Beyfall, Variationen und zwey Phantasien von Bochsa auf der Harfe. Variat. für die Klarinette von Pechignier, recht brav geblasen von einem Dilettanten. Ein Klavier-Conc. von Ries wurde vortrefflich von Hrn. Jägle gespielt. — Der grössere Theil der *Gesang-Stücke* wurden von Mad. Gley gegeben. Die rühmenswürdigen Eigenschaften dieser Sängerin, ihr starkes, hellklingendes Organ, und ihre einfache Methode, sind hinlänglich bekannt. Würde Mad. G. in der Wahl ihrer Gesangstücke diejenigen vermeiden, welche mehr Höhe und mehr Leichtigkeit oder Biegsamkeit der Stimme erfordern, als sie besitzt: so würde sie dem unangenehmen Distoniren und der Undeutlichkeit der Passagen, besonders auch im Triller, entgehen, und somit den sehr vortheilhaften Eindruck ihres Gesanges nicht mehr schmälern. Mit ungetheiltem Beyfall sang sie mehre herrliche Scenen von Rossini, Sim. Mayer, Nicolini, Zingarelli, Righini, Pär, Mozart, (aus *Titus* mit Begleitung der Klarinette u. mit dem Bassethorn) Portogallo u. a. Neu für sie componirt hörten wir eine Cantate, *la primavera*, nach Metastasio, vom Hrn. Major Braun, einem Dilettanten. Composition, Instrumentirung und Execution liessen selbst dem strengen Beurtheiler wenig zu wünschen übrig. Würde es dem Verf. gefallen, das Ganze durch Hinweglassung der zu langen Zwischensätze, wodurch der fliessende Gesang unterbrochen wird, abzukürzen: so würde es noch viel mehr an Interesse gewinnen. Von guter Wirkung ist die Polonoise, welche diese Cantate beschliesst. Noch zwey andere Polonoisen, die eine von demselben Comp., die andere von Hrn. Schaumas, einem Dilettanten, sang Mad. Gley ausgezeichnet schön. Unter den mehrstimmigen Gesangstücken erwähnt Ref. vorzüglich ein Terzett von Puccita aus der Oper, *la Caccia d' Enrico IV.* Die volle Bass-Stimme des Hrn. Löwe war hier von ganz besonderer Wirkung. — Der Dilettanten-Verein gab endlich noch ein *öffentliches* Concert zum Besten der Armen, in welchem, ausser zwey gänzlich veralteten Compositionen, (einer Klavier-Sonate von einem Liebhaber, und der Chaconne von Floquet,) blosse Wiederholungen der, in den geschlossenen Vereinen gegebenen bessern Stücke, aufgeführt wurden.

Leipzig. Wir haben seit etwa einem Monate folgende *fremde Musiker* gehört. Hr. Ehlers gab, mit seiner Gattin, eine Abendunterhaltung durch Gesang, Declamation etc. Seine Art, Romanzen, Lieder u. dgl. vorzutragen, fand, wie sonst, Beyfall; nicht aber sein Murney, (in Winters *Opferfeste*,) den er, bey einer Unpässlichkeit des Hrn. Klengel, einigemal auf dem Theater vorstellte. Hr. E. ist nicht mehr für solche Rollen. — Hr. Buschmann liess sein Terpodion hören. Es ist über diese seine schöne Erfindung erst kürzlich (No. 33) von den Hrn. Musikdirectoren Schneider und Schulz ausführlich und wohlbedächtig gesprochen worden. Wir weisen darauf zurück, und wünschen Hrn. B., dass er nicht nur überall, wie hier, den verdienten Beyfall, sondern auch genug Bestellungen finde, um sein Instrument zu verbreiten. Es gewährt zuverlässig eine sehr bedeutende Bereicherung der Kammermusik. — Hr. Wranitzky, der jüngere, vom wiener Opernorchester, liess sich auf dem Violoncell mit einem gut geschriebenen Conc. von Hus-Deforges, und mit B. Rombergs trefflichem Potpourri über französische Romanzen hören

Digitized by Google

Sein Ton ist nicht eben stark, aber sehr angenehm; sein Vortrag nicht eben feurig, aber rein, fertig, deutlich, nett, und ungemein zierlich. Es wurde dies beyfällig anerkannt. — Die Herren Fürstenau, Vater und Sohn, liessen sich in der Weise, wie seit einiger Zeit an mehren andern Orten, auf der Flöte hören, und bewährten ihren ausgebreiteten Ruf — vornämlich der Sohn. Wir haben nicht nöthig, die Vorzüge dieses Virtuosen im Einzelnen anzuführen, da dies von Andern in diesen Blättern mehrmals geschehen ist; sondern nur zu versichern, dass wir jene sehr günstigen Urtheile vollkommen bestätigt fanden, und das Publicum ihm lebhaften Beyfall bezeigte.

N o t i z e n.

Nach öffentlichen Blättern. Clementi in London hat so eben ein neues, bedeutendes Werk herausgegeben, das ausserordentlich gerühmt wird. Es ist eine Art hoher Schule für Pianofortespieler, und bestehet aus einer Folge grosser Uebungstücke, ohngefähr nach Art der cramerschen, und gewissermassen als Fortsetzung von Clementi's *Methode pour Pianof.*, die auch in Deutschland herausgegeben worden ist. Der Verf. setzt schon vieles voraus; führt aber dann den ernstlich Studirenden schrittweise und folgerecht bis zum Höchsten in Hinsicht des Mechanismus des Spiels. Darum hat er auch sein Werk *Gradus ad Parnassum* genannt. Es enthält dasselbe aber auch einen reichen Satz tiefer Harmonien und origineller Ideen. — J. B. Cramer in London, der schon seit geraumer Zeit nicht mehr Unterricht giebt, und seine Musse wieder mehr der Composition widmet, hat eine neue, grosse Sonate, *Les Suivantes*, No. 1, herausgegeben, und will bald mehre folgen lassen. — Ries, ebendaselbst, und seit Salomons Tode Director des philharmonischen Concerts, hat eine grosse Phantasie über Ideen aus Mozarts *Figaro* in London stechen lassen, die sehr gefällt, und gleichfalls mehre zur Folge haben soll. Da sein Talent von jeher mehr das, des geistreichen, überaus gewandten Bearbeiters, als des eigentlich eigenthümlichen Erfinders gewesen, so lässt sich eben in jener Gattung ganz Vorzügliches erwarten. — Andere Musik, als für Pianoforte, und kleine Gesänge, erscheint jetzt in London fast gar nicht. — Ein zu Birmingham gehaltenes grosses Concert zum Besten der Armen hat gegen 50,000 Thaler eingebracht. —

K u r z e A n z e i g e n.

Capriccio e Polacca per il Pianoforte, comp. — — da Franc. Lauska. Op. 36. In Lipsia, presso Peters. (Pr. 16 Gr.)

Ein achtungwerthes, wahrhaft interessantes Stück, das den gründlichen, soliden Componisten und Virtuosen nicht verkennen lässt. Das Capriccio, bey weitem nicht nur der längere, sondern auch gehaltvollere Theil des Ganzen, ist, bey aller Mannigfaltigkeit des Einzelnen, für Verstand und Empfindung wirklich Ein Guss, und kann, lebendig und pünktlich vorgetragen, seine Wirkung nirgends verfehlen. Auch die Polacca verdient Lob, wenn man sie auch nicht gerade durchgehends ausgezeichnet finden sollte. Sie ist mehr pathetisch und feurig, als gefällig und munter gehalten und schliesst sich daher an den vorangehenden, ernsten und kräftigen Satz ziemlich gut an. Nur die Rosalie, S. 13 unten und 14 oben, wünschte Ref., in diesem Styl, vermieden. Das ganze Werkchen macht gewiss dem Verf. Ehre, und geübten, tüchtigen Spielern Freude. Für solche ist es nicht eben schwer auszuführen.

Six Etudes ou Caprices pour le Violon par J. Kaczkowski. Op. 13. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 12 Gr.)

Für fertige Violinspieler, die Vergnügen an Ueberwindung besonderer und zum Theil wol auch etwas widerwärtiger Schwierigkeiten finden, sind diese Etudes zum Studium passend u. brauchbar. Indess scheint Hr. K. wol mehr für sich selbst, als für den Gebrauch Vieler geschrieben zu haben, und in Harmonie und Modulation nicht ausgezeichnete Gewandtheit zu besitzen.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 12ten November. №. 46. 1817.

Die Liederkunst.

(Beschluss aus der 45sten No.)

Das kleine Lied, das kleinst mögliche, thut vermöge seiner Kleinheit eine viel höhere ästhetische Wirkung, als das kleine Product der schönen Natur oder der bildenden Kunst, als etwa die *Blume* im Garten oder im Gemählde. In wie kürzere Zeitmomente nämlich eine musikalische Idee zusammengedrängt ist, jemehr wirkt sie zugleich auch bildnerisch (plastisch, die Anschauung concentrirend). Kommt nun vermittelst des Textes noch der Gedanke zum Ton, die poetische Idee zur musikalischen hinzu, und zwar künstlerisch in Eins verschmolzen: so wird das ganze Gemüth ergriffen — der Mensch *augenblicklich begeistert.* Diese augenblickliche Begeisterung (dieses ästhetische Momentsleben) ist eben die nächste Aufgabe der Lyrik. Sie ist auch ihr höchster Triumph. Das wollten schon die Griechen mit jener sinnvollen Mythe andeuten, indem sie von ihrem Leyergott, der in Liedern die irdischen Fluren zu segnen kam, sagen: „Schnell, wie ein Gedanke, war er wieder bey den Göttern." Jede andere poetische und musikalische Kunst ergiebt ihre Wirkung mehr auf Umwegen, als die Liederkunst. Denn hier wirkt gerade das Kleinartige grossartig. Alle echte Lyriker unter den Tonkünstlern, so wie, seit *Göthe*, alle vorzüglichen Dichter, haben sich daher im kleinsten Liede echtkünstlerisch zusammenzufassen und auszudrükken gesucht und vermocht; ja, es ist von dieser Seite ein ziemlich sicherer Maassstab der Würdigung der Lieder-Componisten, wenn man untersucht, was sie im kleinsten Umfange zu leisten vermögen. Von allen guten Lieder-Componisten, die auch nur eine mässige Anzahl Lieder gesetzt haben, hat man auch einige *ganz kleine*, wobey sie im Wortausdruck das Wahre getroffen haben, womit auch das Schöne zusammenfällt. Dies gilt seit mehr als einem halben Jahrhundert, von Vater *Hiller* — eigentlich zu sagen, dem deutschen Kinderliedervater an, bis auf unsere Zeit. Sogar hilft das grösste Genie, die reichste Erfindungsgabe in der Instrumental-Composition und die äusserste Gewandtheit in derselben nicht aus, vielmehr führt sie oft nur auf Abwege. Jenes kann man an obscuren oder vergessenen, dieses an ruhmumstrahlten Namen gar leicht beurkunden. Wir wollen uns diesmal, zu Verhütung von Aergerniss, an die Verstorbenen halten, wenn es auch heilsamer wäre, wir liessen die Todten ruhen, und würden vielmehr die Lebenden, so fern sie missbildet oder missbildend sind, ein klein wenig beunruhigen. *Seckendorf*, ein Dilettant, der in der Composition nicht einmal correkt heissen kann, der noch dazu sein Talent unter Ton- und Dichtkunst theilte, ist ein besserer Lieder-Componist, als *Haydn* u. *Mozart*. Es ist um so statthafter, dessen *klein schöne* Lieder hier anzuführen, als sie zugleich Texte enthalten, die jetzt weit besser gewürdiget werden, als zur Zeit ihrer Erscheinung, die oben drein seit 3 Jahrzehnden ziemlich oft, aber von Einem Jahrzehend zum andern immer schlechter componirt worden sind, nämlich, die Gedichte aus der seither so berühmt gewordenen Sammlung *Herders*, des grossen Erweckers zu einem höhern Kunst- und Volksleben auch in der Liederkunst. (S. Göthes Leben) *).

*) Volks- und andere Lieder von Siegmund Freyherr von Seckendorf. 3 Sammlungen. Weimar 1779 und 1782. Die ausgezeichneten Stücke, deren Trefflichkeit nicht nur der Kenner, sondern jeder gebildete Gesangfreund schon an den Themas erkennt, sind folgende: Elvershöh — Dauras Trauer — Lindor — Liebesdrang —

Digitized by Google

So Schönes aber frühere Lieder-Componisten nicht selten geleistet haben — noch Schöneres bleibt uns vorbehalten. Sie, namentlich *Reichardt* in seiner frühern Periode, und *Schulz*, beflissen sich beym Liede vom kleinsten Umfange immer auch der möglichsten Einfachheit. Sie mussten es zum Theil, wenn sie volksthümlich seyn wollten. Denn damals war die Stimmbildung noch zu sehr vernachlässiget, man war mit einer blossen reinen Naturstimme leicht zufrieden. Auch war das Klavier noch nicht so allgemein und nicht so weit getrieben; *Pianofortes* fanden sich selten genug: desto mehr *Federklaviere*, worauf man nicht piano, und *Klavichorde*, worauf man zur Begleitung einer volltönenden Stimme nicht hinlänglich forte spielen konnte — Gründe genug, auf keine höhere Stimmbildung Rechnung, und den Gesang vom Spiel so wenig abhängig zu machen, als möglich. Diese Beschränkung liegt aber nicht nothwendig im Wesen der Kunst. Auch beym kleinsten Liede sind, mit Ausnahme von *B. d.*, (S. oben) alle Kunstmittel, Melismatik, obligates Spiel u. a. m. anwendbar. Wirklich kann solch ein kleines Lied schon ein combinatorisches Kunstwerk seyn in ziemlich hohem Grade; ja ich sage noch viel mehr, und sage es vornämlich den Tonkunstgelehrten zu Gehör: So gewiss, als die oben nachgewiesene Polyrhythmie überhaupt eben so wichtig ist, als die Polyphonie, eben so gewiss ist auch die Vocal-Kunst schon in den Schranken und Formen des (einstimmigen) Liedes eine eben so combinatorische Kunst, als die Kunst des doppelten Contrapunkts. Das Contrapungiren findet ja eben auch in der Vocal-Kunst Statt, und ist ganz begreiflich, wenn man sich nur durch das Wort „contra" auf keinen Nebenbegriff verleiten lässt, sondern sich statt eines Entgegenstehens ein Gegenüberstellen, *Parallelisiren* denkt. Im doppelten Contrapunkt muss nämlich eine Tonreihe mit einer andern Tonreihe parallel laufen, muss nach den Erfordernissen des (*con*sonirenden) Zusammenklangs harmonisirt seyn; eben so, dem Wesen nach gar nicht anders, muss in der Vocal-Composition eine Tonreihe mit einer Wortreihe parallel laufen und dergestalt in Kunsteinklang gebracht werden. Dazu, um zu Einer Wortreihe Eine Tonreihe gut zu combiniren, erfordert es schon Erfindungskraft, so wie es zur guten Durchführung einer solchen Composition Geistesstärke erfordert, und zwar in dem Maasse, dass bey stetiger Befolgung der Gesetze des Wortausdrucks und dessen tonkünstlerischem Steigern schon eine einstimmige Composition, etwa ein polyrhythmisch durchcomponirtes Lied, völlig so combinatorisch ist, als ein polyphonisches Instrumentalstück, sogar ein fugirtes, canonisches.

Aus dieser Ableitung oder Herleitung ziehe ich nun die wichtige Folgerung: Haben wir in der Liederkunst die wahren Erweiterungsmittel gefunden, so müssen wir auch die wahren Beschränkungsmittel zum Bewusstseyn erheben; stehen uns jene zu Gebot, so müssen wir uns auch diese zu eigen machen; und so wäre unsere Aufgabe genau diese: ja in der möglichsten Beschränkung (im kleinsten Umfange) die möglichste Erweiterung (durch Zusammengebrauch der Kunstmittel) geltend zu machen.

Darf ich nun heraussagen, wie ichs eigentlich mit meiner Herausforderung meyne? — Ich meyne, wir Liederkünstler jetziger Zeit sollten von allen Seiten mit theilnehmender Handbietung, und uns auch von Seite der Kunst erfreuend an deutscher Einheit und Eintracht, eine Concurrenz in diesem Fache eröffnen, welcher Keiner ausweichen darf, wenn er sich nicht nachreden lassen will, er habe eine wesentliche Stufe seiner Künstlerbildung übersprungen. Vor einem halben Jahrhundert war es eine schöne, ernste, würdige Kunstsitte, woran alle grosse Künstler theilnahmen, in Kunstwerken vom allerkleinsten Umfange ihr Meisterstückchen abzulegen, nämlich in den *Canons*, wovon alle frühern musikal. Zeitschriften voll sind, und auch die spätern, bis auf diese Zeitung inclusive, hin und wieder noch Muster enthalten. Dies war auch für jene Zeit nicht blos Uebung des Scharfsinnes für den Erfinder und den Beschauer. Könnte man wol manchen

Süsser Tod — Edward — Schlachtgesang — Liebeserscheinung — Der kurze Frühling — Landlied — Erlkönigs Tochter — Gespräch mit der Laute. Dabey sind noch folgende Stücke, zwar eigentlich keine Lieder, auszuführen: Gesang aus Göthes Proserpina und Darthulas Grabgesang. Ersteres ist ganz entzückend, letzteres stellenweise ausgezeichnet schön. Es findet sich auch besonders gedruckt unter dem Titel: Das Mädchen von Kola, und dem falschen Namen Dittersdorf.

Räthsel-Canon eine Grübeley für Grübler nennen: im Ganzen war es doch ein Mittheilungsmittel für die in sich abgeschlossene Künstlerwelt, noch dadurch würdig, dass jeder Uneingeweihte ausgeschlossen blieb. Nun aber heisst es mit vollem Recht: „Gut ist gut, besser ist besser." *Wir* können als Künstler von Beruf *für* Künstler, und zugleich als berufene Volksbildner für unser gesammtes Publicum wirken, wenn wir uns auf solche Weise auf die Liederkunst einlassen. (Wozu die Redaction ohne Zweifel gern den kleinen Raum gönnen wird, vorausgesetzt, dass die Concurrenten vorgeschriebenermaasen das *cum grano salis* nicht vergessen; wo dann jedes Kunstwerk, ganz artig, auf *einer* quartseitigen Notenleiter, sammt dem obligaten Klavier auf *dreyen*, dargestellt werden kann.) Es ist ohnehin von Jedem, in was für einem Beruf er auch immer der Welt etwas darzubieten hat, zu fordern, dass er im Kleinen treu sey. Auf diesem, von der Natur wie von der Moral vorgeschriebenen Wege wird jeder am leichtesten tauglich, tüchtig, tugendhaft, thatkräftig u. allmählich für Grösseres reif. Er hat alsdann in sich begründet und entwickelt, was, als eins der wichtigsten Bildungs-Resultate unsers Zeitalters in Einem Wort ausgesprochen werden kann; aber in einem Buche in seiner ganzen Wichtigkeit auseinandergesetzt werden könnte: *Die Elementaranschauung der Kunst im Kunstwerk selbst.* —

Hierbey nun ein *Liederkränzchen.* Der geneigte Leser oder Sänger — für abgeneigte, die es nicht wohl ertragen können, wenn ein Kunstmann sich über seine eigene Kunst kritisch ausspricht, hätte ich allenfalls eine andere Kritik, nämlich eine, aus dem Wesen des Kriticismus hergenommene Rechtfertigung der Selbstkritik in Bereitschaft — mag nun untersuchen, ob und wie darin — immer zum Hauptzwecke der Lebendigmachung des Textes — etwas Treffendes vom Hervortreten der Sprache — der Stimme — des Spiels anzutreffen sey; hauptsächlich aber, ob und wie sich mehre Ausdrucksarten in ebendemselben Stück vereiniget finden. Hier nur noch ein Fingerzeig! Bey solchen Stücken, die den Umfang von höchstens 12 Takten nicht überschreiten dürfen, ist die höhere Kunst der Eurhythmie unerlasslich, wonach die Tonfiguren nach den Gesetzen der strengen und der freyen Nachahmung, und zwar bald melodisch streng und rhythmisch frey, bald rhythmisch streng und melodisch frey, so beschaffen sind, dass sich innerhalb des Umfangs eines Satzes (Absatzes), allenfalls von 4 Takten, kleinere Theile wiederholen, und so zu den Hauptgliedern gleichsam die *Gelenke* bilden; und bey solchem Styl müssen dann auch die Accompagnements hin und wieder mit Pausen durchschnitten seyn, wodurch ein idealer (wie *Apel* sich ausdrückte, „intentioneller") Rhythmus erzeugt wird. Dabey muss endlich noch bemerkt werden, dass die Kunst, *durch Pausen zu wirken*, von den Musikern keineswegs als die negative Seite der Tonkunst angesehen werden darf, da gerade das Gegentheil, *lange an Einem fort zu musiciren*, in jeder Form und in jedem Betracht unidealisch, der wahren Idee der Musik zuwider, und in so fern *unmusikalisch* ist!

Nägeli.

Nachrichten.

Königsberg. (Beschluss aus der 45sten No.) Hr. Carl Döbbelin wird nun das Pandoratheater, das auch Panoramatheater heisst, übernehmen und hat seine Gesellschaft von Posen und Bromberg hergeführt. Die Aussichten sind freylich schlecht, denn von den Probedarstellungen, worin Hr. D. sein eignes Talent producirte, kam, wegen Mangel an Zuschauern, die angekündigte zweyte nicht zu Stande und die folgende brachte ihm nicht die Kosten. — Von oben herab scheint man nun endlich des Unfugs auch satt zu seyn, und es heisst, die Regierung wolle die 2000 Thaler, welche sie jährlich zur Unterstützung des Theaters hergiebt, einziehen, wenn bis zum Herbst kein *stehendes* Theater begründet wird. (Wahrscheinlich ist auch ein *gutes* gemeynt.)

Der Zustand des rielschen Singinstituts, mit welchem Hr. R. früher die *Schöpfung*, die *Jahreszeiten*, Mozarts *Requiem*, und ähnliche Werke aufführte, ergiebt sich aus dem Obengesagten. Hr. Haberbier, ein junger, fleissiger Mann, leitet einen andern Cirkel, der sich aber nicht auf öffentliche Productionen einlässt. Wir entbehren also alle und jede Musik. —

Ich bin mit meiner Schilderung am Ende: ein inniges Bedauern über den erstorbenen Geschmack für das Schöne in einer so bedeutenden Stadt, die einen Kant, Hamann, Hippel, Werner,

Digitized by Google

Hoffmann, Reichardt besass, wird jeder gebildete Leser fühlen, dem die Angelegenheiten des Reichs der Geister nicht gleichgültig sind. Zwar giebt es (wie irgendwo sehr wahr gesagt wird) „überall geborene Heloten, in denen nie ein liberaler, gemeinnütziger Gedanke aufgestiegen ist, die nur durch den Vortheil beherrscht werden und deren höchster Genuss darin besteht, ihre thierischen Triebe zu befriedigen:“ wehe aber dem Lande, wo diese *fruges consumere nati* die Mehrzahl ausmachen und mehr gelten dürfen, als sie sind. — Vor 30 Jahren fanden hier zwey wöchentliche Winterconcerte statt, in welchen Dilettanten spielten und sangen. Freylich konnten die Orchester und also auch die Kosten bey den pleylschen Symphonien kleiner seyn, als jetzt: allein der Luxus ist ja in jedem Fache gestiegen, und doch bezahlt man, was die Mode fordert; es liesse sich also auch dieser Aufwand durch Kunstliebe bestreiten. Es gereicht aber jetzt hier zur Schande, als Sänger, Dichter etc. aufzutreten; selbst ohne Talent, findet die Menge es verächtlich, von einem Talente Gebrauch zu machen, sey es auch auf die uneigennützigste Weise. Der Geschäftsmann verlöre dadurch seinen Credit, der Beamte die Zufriedenheit seiner Vorgesetzten, während es keineswegs für schimpflich gehalten wird, um Kartentische Zeit und Geld zu verschleudern. Welche erbärmliche Rücksichten manche unsrer jungen Damen bestimmen, Concerte durch ihren Gesang zu unterstützen, mögen Ihnen beyliegende eigenhändige Zeilen eines hiesigen Concertgebers beweisen *). — Vergleicht man unser Parterre etwa mit dem hamburger in den 1770er Jahren, als diese Stadt sich „durch Schröder an der Spitze, durch Lessing, durch einen Verein fein- und reinfühlender Kunstrichter auf den vordern Bänken in erweckender Wechselwirkung mit dem Parterre“ einer wahren Nationalbühne rühmen durfte: so kann man der Frage nicht entgehen, warum unsere so bedeutende Handelsstadt, mit einer berühmten Universität, (die Hamburg nicht hatte,) mit vielen Dikasterien, Militair etc. nicht ihren geschätzten *Schwarz*, und *mit ihm* und *durch ihn* eine gute Bühne besitzen durfte, um eines Gebäudes willen, welches nicht Eine Anforderung erfüllt, die wir an dasselbe zu machen berechtigt sind; warum Knaben im Parterre das Wort führen und Männer dem Unfuge schweigend zusehen, und warum jeder achtungwerthe Versuch zu einer Kritik der Bühne — erfülle er auch nicht alle Forderungen — nur mit Spott und Kälte aufgenommen wird, während baarer Unsinn (z. B. die Kritik des pärschen *Achilles* in einer hiesigen Zeitung,) Verleger und Leser findet. —

Die Lage der hiesigen Musiker ist bedauernswerth. Der Musikdirector, Hr. Präger, der durch die glänzendsten Versprechungen hierher gelockt wurde, darbte mit einer zahlreichen Familie und sah sich genöthiget, die Musikdirectorstelle bey einer Truppe in Litthauen zu übernehmen.

Es giebt nun freylich hier auch Kunstliebhaber, die den gänzlichen Mangel an Kunstgenuss nicht verspüren, weil sie Gelegenheit finden, in dem oder jenem Theecirkel eine Bravourarie oder ein Lieblingsduett herzutrallern, welches ihrem Geschmack genügt. Es muss nur gerade heraus gesagt werden, dass all' das hiesige Dilettantenwesen nichts taugt, und dass bey den meisten der wenigen, wirklich talentvollen und sonst achtungwerthen Dilettanten sich eine Schiefheit der Ansichten und eine Halbheit offenbart, die dem guten Geschmack nicht förderlich seyn kann. Die Einen halten sich ausschliesslich an Triller, Schnörkeleyen, halsbrechende Passagen und entsetzliche Höhe der Stimme, wo möglich über den gewöhnlichen Umfang eines ausgebildeten Organs hinaus; Andere fallen mit wahrem Heisshunger (wie rüstige Leser über die Leihbibliotheken) über jedes neue musik. Product her, meynend, wenn sie es flüchtig durchgeleyert, in den Geist des Werks (vorausgesetzt, dass welcher drin sey,) gedrungen zu seyn. Dass eine solche Parforce-Jagd nur auf leichte Tagsneuigkeiten anwendbar sey, dass aber klassische Werke und das ewig Schönste der Kunst, Werke im strengen Styl, ganz unbeachtet bleiben oder mit dem Ausspruch „es scheint nichts dran zu seyn“ — für immer bey Seite gelegt werden: dies ergiebt sich wol von selbst, und wozu es führt, fällt auch in die Augen. Aber so ist's: nur durch Reibung besteht die Welt. Geschmack-

*) „Ohnerachtet meiner vielen jetzigen Schülerinnen kann ich kaum ein Chor singen lassen, indem man sich zu sehr mit dem Range streitet, und jetzt mehr wie je, wer oben oder unten stehen soll“ etc. Ehrenwerthe Ausnahmen giebts, wie überall.
d. Verf.

Digitized by Google

voller Dilettantismus wird durch eine gute Oper und diese wieder durch wackre Dilettanten bedingt, die dem Eigendünkel der Operisten die Wage halten und sie zu Fleis und Eifer anspornen; denn wem ist es gleich, vor wem er singt? Hier fehlt der Sporn des edlen, wechselseitigen Ehrgeizes: daher gleicht das hiesige Musiktreiben einem stehenden Sumpf. Daher werden Erbärmlichkeiten bewundert; daher brüstet sich die Jämmerlichkeit beym elendesten Erfolge, ausrufend: „Es macht's uns doch Keiner nach.“ (*Nos poma natamus.*) Wie oft fällt mir Joseph Berglinger ein: „Es sind bedauernswürdige Künstler, die ich um mich herum sehe. Auch die vorzüglichsten so kleinlich, dass sie sich vor Aufgeblasenheit nicht zu lassen wissen etc.“ (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders.*)

Genügsamkeit führt in der Kunst immer zur Erbärmlichkeit. Sie, die *heilige* Kunst, ist nicht darum da, das Leben zu verzieren und müssige Stunden angenehm auszufüllen: sie ist ein Mittel, sich zur Gottheit aufzuschwingen und die höchste Wahrheit im Bilde zu schauen. —

N. S. Mad. Minna Becker wird hier in diesen Tagen auf ihrer Rückreise von St. Petersburg nach Hamburg erwartet.

N o t i z e n.

Am 18ten Oct. starb in Paris der berühmte, durch Geist, seltene Talente, noch mehr aber durch ausgebreitete Kenntnisse und Einsichten in seiner Kunst wahrhaft ausgezeichnete Componist, *Méhul*, 54 Jahre alt. Seine Opern, *Ariodant*, *Helene*, *die Blinden zu Toledo*, und einige andere, vor allen aber, *Joseph und seine Brüder* und *Je toller, je besser*, (auch unter den Namen: die beyden Füchse — *une Folie* —) so wie verschiedene grosse Instrumentalstücke, z. B. die überall beliebte Jagdouvertüre — haben ihm auch durch ganz Deutschland Hochachtung, ausgezeichneten Beyfall, und einen gewiss noch lange dauernden Ruhm erworben, während ihm, und wir glauben, mit Ungerechtigkeit, sein Vaterland, oder wenigstens die Hauptstadt desselben, diesen seinen Ruhm seit einiger Zeit zu entziehen angefangen hatte; was den lebensvollen Künstler, der nicht ohne Selbstbewusstseyn und rühmlichen Ehrgeiz war, um so mehr schmerzen musste, je mehr seine Landsleute ihn in frühen Jahren, wegen der ersten hellen Lichtblicke seines Geistes, in seinen damals patriotisch genannten Hymnen, Volksgesängen und dgl., wahrhaft vergöttert und an enthusiastischen Beyfall gewöhnt hatten. — Méhul war auch ausser seiner Kunst ein bedeutender, sehr unterrichteter Mann; vornämlich in der Geschichte, neben der Tonkunst seinem Lieblingsstudium von jeher, hätte er allenfalls wol, wie in dieser Kunst, einen öffentlichen Lehrer abgeben können. — Er kannte, ehrte, liebte auch deutsche Musik; ja diese, die neuere, mit der französischen zu vermälen, war recht eigentlich sein nächstes Bestreben in spätern Jahren — was ihn sogar zuweilen in Uebertreibungen u. auf Abwege verlockte. Wir besitzen darüber, und über verwandte Gegenstände, manche geist- und sinnvolle Mittheilungen von ihm an uns, und werden davon Gebrauch machen, sollten wir nicht von Paris aus — wie wir jedoch hoffen — in den Stand gesetzt werden, unsern Lesern etwas Ausführlicheres über ihn und die Geschichte seines innern und äussern Lebens vorlegen zu können.

Am 21sten Oct. starb in seiner Vaterstadt, Würzburg, der, besonders um Verbreitung der Liebe und Bildung für Tonkunst, hochverdiente Abt, Joh. Franz Xav. *Sterkel*, im 67sten Lebensjahre. Da Gerber im *neuen Tonkünstlerlexikon* ausführlich und aus bester Quelle über sein Leben und seine zahlreichen Compositionen geschrieben hat: so verweisen wir auf dies Werk zurück. Gewiss werden sehr Viele den achtungwürdigen, fleissigen Componisten, den gründlichen, treuen Musiklehrer, und den redlichen, wohlwollenden, anspruchlosen und dienstfertigen Mann, der St. allerdings war, für immer in dankbarem und liebevollem Andenken behalten. Führen Künstler seiner Art auch keine neue Epoche in ihrer Kunst herbey; imponiren Männer, wie er, auch nicht den Zeitgenossen und erobern sich eine entschiedene Partey: so ist doch gar nicht abzusehn, wie Vielen sie Nutzen und wahrhaft unschuldige Freude gewähren; ja, wie viel sie durch Zurichtung und Verallgemeinerung des von Andern Gefundenen oder Geschaffenen auch der Kunst selbst, in wiefern deren Geschick vom Rückwirken des, mehr oder weniger, richtig oder falsch geleiteten Publicums abhängt, Vortheil bringen. — Unter

Digitized by Google

den Compositionen Sterkels, so weit sie uns bekannt worden, scheinen uns mehre seiner Lieder, Canzonetten, Duette und ähnlichen Gesänge beym Klavier, und einige seiner einfacheden, gesangvollen, andächtigen Messen — letzte aus spätern Jahren — am rühmenswürdigsten. Dass er dem zuletzt so sehr verkannten, hart bedrängten Fürsten Primas, von Dalberg, sein schweres Alter, treu ergeben, durch Kunst und Anhänglichkeit erheitern half: das möchten wir ihm wol auch als Verdienst nachrühmen. — —

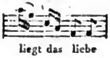
Bey Gelegenheit der Jubelfeyer der Reformation wurden in den Kirchen Leipzigs mehre ausgezeichnete Musikstücke aufgeführt: zu St. Thomas, Righini's Krönungsmissa und ein neuer Hymnus von Dolz und Schicht, für dies Fest gedichtet und in Musik gesetzt, (der uns besonders von da an, wo Luthers Choral: Eine feste Burg — eingeführt wird, vorzüglich zweckmässig und sehr eindringend schien,) eine gründlich durchgeführte Motette aus dem 22sten Psalm, gleichfalls von Schicht; zu St. Nicol., eine echtkirchliche Missa von Michael Haydn, und jener Hymnus; zu St. Paul, J. Haydns Te Deum und der Dankpsalm von Stunz. Der Chor der Thomaner wurde in diesen Tagen fast über Gebühr angestrengt: und daher kam es wol, dass diese Stücke grossentheils nicht so gut gesungen wurden, als sonst.

d. Redact.

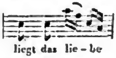
Recensionen.

Lieder am Pianoforte, nebst einem 4stimmigen Gesange ohne Begleit. — — von C. Kloss. 13tes Werk. Leipzig, bey Hofmeister. (Pr. 14 Gr.)

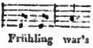
Die sechs, nicht übel gewählten, doch zum Theil schon öfters, und gut, in Musik gesetzten Gedichte, werden von Hrn. K. — was erstens den Gesammteindruck der in jedem ausgesprochenen Gefühle anlangt, zwar nicht tief, und in bestimmt charakterisirender Begränzung aufgegriffen, doch aber auch (mit Ausschluss des 4ten) nicht verfehlt; und dann, in Ansehung alles dessen, was der Musiker in das Wort, Declamation, zusammenfasst, so zeigt sich zwar nirgends geniale Darstellung oder kunstreiche Bezeichnung, doch aber auch nur selten ein offenbarer Verstoss, und zuweilen eine gute Wendung. (Ein kleinerer Verstoss ist z. B. in dem ersten Liede — sonst einem der besten — das:



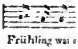
„Dörfchen“ nämlich; statt etwa



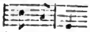
denn auf's „liegen“ kömmt's nicht an, sondern auf's „liebe.“ Ein grösserer Verstoss ist der Anfang von No. 2.



mithin: Frühling *wár's*. statt: *Frühling* war's, folglich etwa:



Nun passte das freylich, aus Schuld des Dichters, nicht auf alle Strophen: da wären denn diese paar Noten für die abweichenden Strophen in Hinsicht des Rhythmus und Accents umzuschreiben gewesen; oder allenfalls, man hätte das Bestimmte verallgemeinert, aber freylich damit auch abgeschwächt, etwa in:

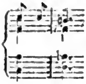


was zwar nicht gut und nicht einmal ganz recht, aber doch nicht *auffallend* fehlerhaft wäre, weil es dem Sänger Gelegenheit gäbe, es zu bemänteln.) Von diesem nun abgesehen, findet sich mehres Lobenswerthe in diesen Liedern. (Kleine, doch nicht häufige Fehler gegen die Reinheit der Schreibart, wie z. B. die Octaven der Mittelstimme der Begleitung gegen den Gesang, No. 1, Syst. 2, T. 3, wo nur das g weggestrichen zu werden braucht, wollen wir nicht zu streng hervorheben.) Der Gesang ist meistens fliessend und natürlich; die Begleitung fast durchgehends in gutem Verhältnis zu ihm, und hin und wieder, nur nicht stets am rechten Orte, durch nicht gewöhnliche Harmonie gewürzt und gehoben; auch zeigt sich ein Bemühen, einfach zu seyn, ohne gemein zu werden, was immer ein gutes Zeichen bleibt, wäre es auch nicht überall geglückt.

Nach diesen allgemeinern Bemerkungen wollen wir noch kürzlich angeben, was uns von den einzelnen Stücken zu sagen scheint. Das Lied No 1 ist, bis auf die beyden angeführten Stellen, sehr gut, und ganz, was es seyn will. — No. 2 ist gewöhnlicher, (nach Himmel,) aber nicht übel

Digitized by Google

Was veranlasste denn aber im Gedicht die scharfe Ausweichung in der letzten Zeile? Gar nichts! Sie ist, die Musik allein angesehen, nicht zu tadeln: aber ganz willkürlich; und ganz willkürlich darf kein Gesangcomponist verfahren. — No. 3 hat, bey aller Einfalt im Gesange, viel Ausdruck, grossentheils durch die begleitende Harmonie. (Der Gesang auf „Gram" kehrt nicht gut gleich wieder zu dem zurück, woher er eben erst gekommen, und auch der Fluss der Harmonie ist, besonders im Basse, so nicht natürlich. Beydem würde abgeholfen, wäre der Accord so gelegt:



die Folge bliebe dann, wie sie ist.)

— No. 4 passt, was den Ausdruck anlangt, fast nur zur ersten Strophe; die Harmonie, die wahrscheinlich hat nachhelfen sollen, ist meist gekünstelt und gesucht; das Zwischenspiel, Syst. 2, dem Sinne des Gedichts nach unstatthaft, und als Wiederholung einer sehr gewöhnlichen Melodie auch musikalisch nicht zu loben: kurz, das Ganze misslungen. — No. 5 ist nicht eben originell, aber passend und ansprechend. Die zweymalige, einander ähnliche Ausweichung nach Moll in einem so kurzen Stück; und noch viel mehr im *Minore* der sehr anstössige Octavengang zwischen Gesang und Bass, Syst. 2, T. 2, hätten vermieden werden sollen. Oder hebt etwa das durchgehende E der Singstimme diese wesentlichen, und unvermeidlich hindurchklingenden Octaven auf? Das ist keineswegs der Fall, da Musik nicht gesehen, sondern gehört werden soll. — No. 6 ist munter und recht artig im *Majore*: für das *Minore* hätte mehr gethan oder etwas Anderes herbeygeführt werden müssen.

Der Componist wird aus dieser Anzeige bemerken, dass wir sein Werkchen genau geprüft haben. Es schien uns dessen nicht unwerth, und noch mehr er selbst, da er Talent und Fleis verräth. Will er uns noch einen Rath erlauben, so sey es der: Er studire *gute* Muster und halte sich nur an sie; schreibe auch immerfort nieder, was bey solchen Studien oder in der Stunde der Begeisterung ihm selbst beykömmt: lasse es aber nicht gleich drucken, will er nicht sich selbst schaden — wo nicht in seiner höhern Ausbildung, doch in dem Urtheil der Welt. Hat sich bey dieser einmal eine Meynung von einem Künstler festgesetzt, so ist es überaus schwer, sie zu einer andern zu nöthigen; es verlangt dies ganz ausgezeichnete Talente und auffallend treffliche Werke: ja, selbst damit wird es nur sehr langsam gelingen, worüber oftmals ein halbes Leben hingeht.

Die Bürgschaft, Ballade von Schiller — — für Gesang und Guitarre — — von Xaver Krebs. Leipzig, b. Peters. (Pr. 1 Thlr.)

Die herrlichen Balladen Schillers machen nun einmal, — höchstens den *Ritter Toggenburg* ausgenommen — sollen sie gesungen werden, (was wir aber keineswegs behaupten möchten,) die Anwendung der eigentlichen Balladenform von Seiten des Componisten unmöglich, will er nicht bey dem Allerallgemeinsten stehen bleiben, und damit etwas aufstellen, was fast aufhört, Musik zu seyn. Der Dichter hat diese seine Werke, für jene Musikform nicht etwa blos zu lang gemacht, sondern auch zu vielen, zu vielerley Stoff in sie aufgenommen; und diesen, auch in seinen einzelnen Bestandtheilen, viel zu reich, viel zu breit ausgeführt. Kann mithin der Musiker nicht von ihnen lassen, so bleibt ihm schwerlich ein Ausweg, ausser den beyden, an sich nicht zu rühmenden: er behandelt das ganze Gedicht, nach Zumsteegs Art, gewissermassen scenisch, (was sie durchcomponiren nennen,) oder er packt, wie Reichardt bey Bürgers *Lenore*, die einander (für die Empfindung) ähnlichen Strophen unter Eine Musik, und macht, blos musikalisch angesehen, statt Einer Ballade, deren etwa fünf oder sechs — als wie viele zu dieser *Bürgschaft* nöthig seyn würden. Das Beste wird aber, unsrer Einsicht und Erfahrung nach, immer bleiben: er überlässt Schillers Balladen sämmtlich dem Declamator, und, ist er der Mann dazu, so *extemporirt* er zum Vortrage desselben eine, diesen frey unterstützende und die längsten Pausen ausfüllende Musik auf dem Pianoforte. — Der schon von alter Zeit her rühmlich bekannte Sänger, Hr. Xaver Krebs, hat Zumsteegs Weg eingeschlagen, aber, wir müssen gestehen, ohne Z.s Geist und Kenntnis der Declamation, und der rhetorischen Behandlung eines solchen Gedichts überhaupt. Ein eigentliches Ganzes ist so nicht entstanden; und was die Theile für sich anlangt, so finden wir für den

Verstand kaum mehr gethan, als dass, was Declamation betrifft, offenbare Fehler *prosaischer* Rede vermieden sind; für die Empfindung kaum mehr, als dass dieser, einige Stellen abgerechnet, nicht geradezu entgegengehandelt, und das Einzelne, öfter noch der Bilder, als der Gefühle, mehr oder weniger ausgemalt ist. Dies Letzte ist mehrmals, z. B. in der ganzen Scene, S. 8, 9, 10, recht gut gelungen; wogegen aber der Schluss, wo Dionys, Moeros und der Freund förmlich ein kleines Terzettchen singen, zum Erschrecken verfehlt worden ist. — Wer nun von alle dem, was, wir wollen noch nicht sagen, die höhere Kritik, sondern schon der eigentliche Sinn des ganzen Gedichts verlangt, wenig oder keine Notiz nimmt, sondern frischweg singt, wie nun sehr viele, übrigens nicht ungeschickte Liebhaber und Liebhaberinnen zu singen pflegen, der wird in dem kehlengerechten, meistens fliessenden, hin und wieder Einzelnes recht gut bezeichnenden oder ausdrückenden Gesange, und in der sehr geschickt und möglichst mannigfaltig behandelten Guitarre, Stoff und Aufforderung zur Uebung und zur Unterhaltung genug finden, und so mit dem Componisten zufrieden seyn. So wenig wir ihm das verübeln wollen, so können wir darum doch nicht loben, was nicht zu loben ist, und mag uns der sonst mit Recht geschätzte Componist, dem wir auch in den letzten Jahren manches gute kleine Stück für den Gesang oder die Guitarre verdanken, dies nicht missdeuten. — Das Aeussere des Werks ist schön.

Kurze Anzeige.

Lieder der Liebe, mit Begleit. des Pianof. oder der Guitarre, in Mus. ges. — — von C. T. Moritz. 2te Samml. 12tes Werk. Leipzig, bey Peters. (Pr. 1 Thlr.)

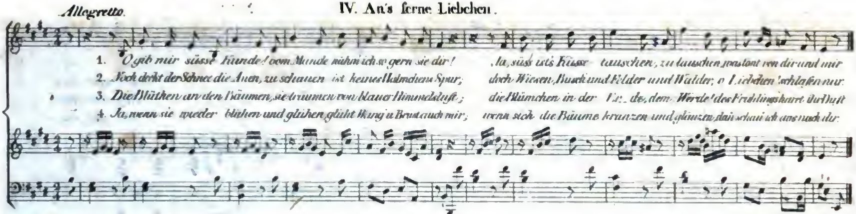
Dieselbe gute Wahl der Texte, dasselbe Verständnis derselben, dieselben wahrhaft melodiösen Melodien der Singstimme, von nirgends ganz uninteressanter Begleitung in gutem Verhältnis unterstützt, dieselbe Leichtigkeit und Gefälligkeit in beydem —: wie sich dies alles an den bessern der frühern Lieder des Hrn. M. hat rühmen lassen, so lässt es sich auch an diesen rühmen. Dagegen fehlt, hier wie dort, das geniale Auf- zu Zusammenfassen der Dichtungen, das Darstellende in Declamation und Rhythmik, und die originelle Erfindung der musikal. Ideen; wie man dieses unter den Liedercomponisten freylich von jeher nicht oft, seit beträchtlichem Einfluss des italienischen Arietten- oder französischen Romanzen-Geschmacks auf diese Gattung aber sehr selten gefunden hat, und noch findet; wie dieses jedoch der unübersehbare Chor Lieder, beym Pianoforte oder bey der Guitarre singender Liebhaber und Liebhaberinnen auch nicht verlangt, und, wird es ihm geboten, selten zu schätzen weiss. (Wie könnten sonst viele der herrlichsten, eben in dieser Hinsicht ausgezeichnetsten Lieder von E. Bach, Schulz, Naumann, Reichardt, Zelter etc. unter *ihnen* so ganz vergessen; wie könnten viele, in dieser Hinsicht damit gar nicht vergleichbare Compositionen zu denselben Gedichten vorzüglich beliebt und im Schwange seyn?) Auf Hrn. M. scheinen Righini und Himmel am meisten gewirkt zu haben; und das sind allerdings sehr gute Vorbilder, nur aber nicht in jener Hinsicht. Am gelungensten scheinen von den acht Liedern dieser Sammlung No. 2, 5, (wo besonders der Gegensatz schön wirkt,) und 7 zu seyn; aber auch No. 1 und 6 verdienen Beyfall, und ganz uninteressant ist keines von allen.

(Hierbey die musikal. Beylage, No. VI., gehörig zur Abhandl. des Hrn. Nägeli: die Liederkunst.)

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

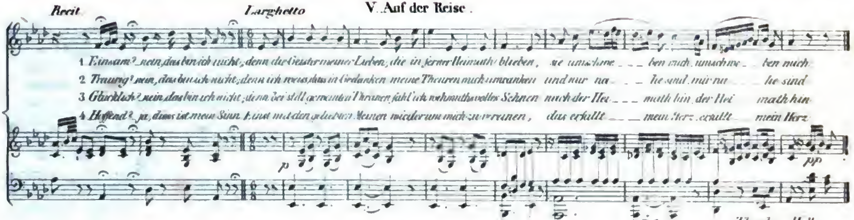
Digitized by Google

IV. An's ferne Liebchen.



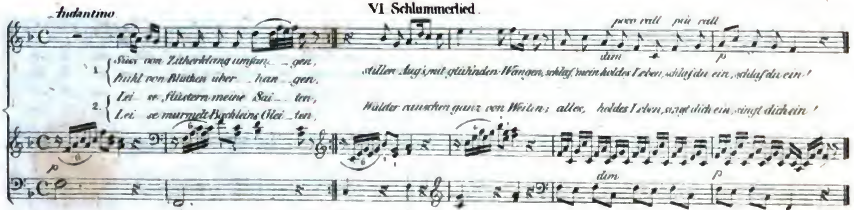
Lotte (Alpenrosen)

V. Auf der Reise.



Theodor Hell

VI. Schlummerlied.

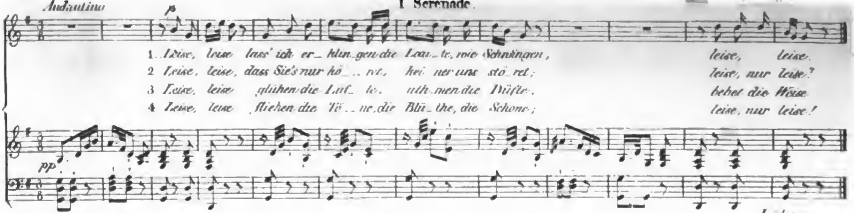


Fouqué

Liederkränzchen

I. Serenade.

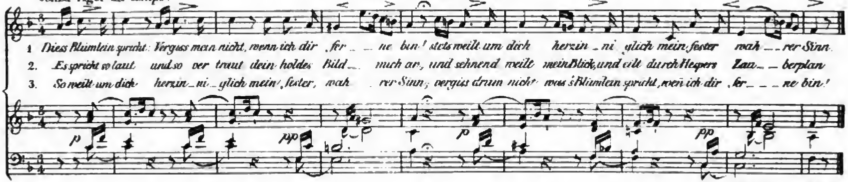
Andantino



Isidorus.

II. Vergiss mein nicht.

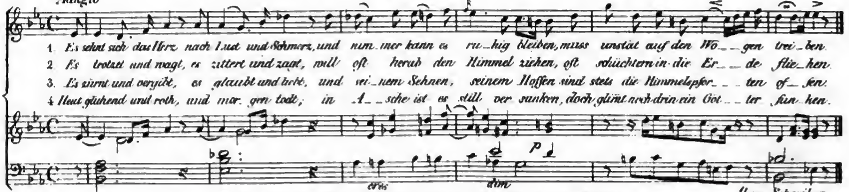
Senza rigor del tempo.



Koch Sternfeld.

III. Das Herz.

Adagio



Aloys Schreiber.

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 19ten November. №. 47. 1817.

Recensionen.

Requiem, den Manen der Sieger bey Leipzig und la belle Alliance geweiht. In Musik gesetzt für Männerstimmen, Altviolen und Bässe, 2 Hörner, Pauken und obligate Orgel (oder statt der Orgel 2 Klarinetten und 2 Fagotte,) Trompeten, Posaunen und Contrafagott ad libit., von Gottfried Weber. Mit deutschem und lateinischem Text. Offenbach a. M., b. Joh. André. (Pr. 4 Fl. 30 Xr.)

Für denjenigen, welcher sich mit dem Geist eines Kunstwerks bekannt machen will, besonders für den Kritiker, kann nichts interessanter seyn, als die eigene Stimmung zu kennen, in welcher der schaffende Künstler seine Idee empfing. Dadurch schliesst sich ihm grösstentheils die wahre Anschauung des Ganzen auf, und er ist weit weniger in Gefahr, das Werk entweder von einer unrechten Seite zu fassen, oder, was noch häufiger geschieht, den Ansichten des Künstlers die seinigen unterzuschieben.

Vorzüglich hängt der Charakter der Form, sowol im Ganzen als im Einzelnen, von der Art und dem Grade dieser geistigen Erfüllung ab, aus welcher die Idee nicht allein ihren Ursprung, sondern auch dieselbe innere Kraft der Entfaltung erhält, welche aus dem, seinem Umfange nach kleinen Saamenkorn die volle Blüthe und reife Frucht entwickelt.

Gross und der höchsten Stufe der Menschheit würdig ist der Entschluss, sein Leben für die Errettung des Vaterlandes, und, wie man damals glaubte, der Menschheit selbst hinzugeben; gross und edel die Gesinnung, den Manen derer, die also sich aufgeopfert, ein würdiges Denkmal setzen zu wollen: wie könnte hier eine tiefe und erhabene Stimmung der Seele, wie, eine würdige und edle Form der künstlerischen Anschauung mangeln? —

Das ist denn nun auch der Fall in diesem Werke; wodurch aber auf der andern Seite die Schwierigkeit einer gehörigen Auffassung und Ausführung von selbst in die Augen fällt, indem zum Ergreifen des Edlen in der Form eine eigene, bedeutende, geistige Richtung, und zur Entfaltung des Charakters der Grösse viel Geist und viele Wärme erfordert wird, um die einfachen Zeichen mit nöthiger innerer Kraft beseelen und darstellen zu können, ohne welche das Ganze nicht allein nicht die gehörige, sondern, wenn man so sagen darf, gar keine Wirkung macht.

Rec. glaubt in der verschiedenen Erfullung dieser nothwendigen Forderung einen Hauptgrund zu den verschiedenen Urtheilen zu finden, womit man das, von demselben Verf. bearbeitete *Te Deum* aufgenommen hat. Wenn hier die Sänger nicht mit tiefster Erfüllung vortrugen, die Instrumente ihre Sätze nicht mit grosser Kraft und in einer würdigen Weise ausführten; wenn man die lebhafteren Figuren ohne jene feste Accentuation der wesentlicheren Noten gab, durch welche auch die schnellste und mannigfaltigste Passage auf einen einzigen Eindruck zurückgeführt, das Mannigfaltige sonach in das Einfache umgestaltet wird: wie konnte man die geistige Form wieder erkennen, welche die Seele dieses, so wie eines jeden Werkes in der Erscheinung ist? —

Rec. glaubt auf diesen Punkt der tiefern Auffassung bey der Aufführung auch bey diesem Werke aufmerksam machen zu müssen; was sich hier noch leichter, als dort, bewerkstelligen lässt, indem der Verf. seine tiefere Anschauung hier noch bestimmter durch die eigene Benutzung der Kunstmittel dargelegt hat. Dazu rechnet Rec.

Digitized by Google

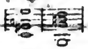
die einfache Haltung im Ganzen, das Einmischen von Chorälen bey Concertaufführungen, die Vereinigung von so vielen tiefen, und das Gemüth ergreifenden Instrumenten, die eigene Setzung dieser, wodurch die mannigfaltigsten Effecte erzeugt werden, das Besetzen mit blossen Männerstimmen, etc.

Dass der Verf. von einer würdigen Anschauung des Ganzen ausging, und sich als denkenden Künstler bewies: dies möchte schon aus dem Gesagten folgen. Wie er nun diese seine Ansicht gestaltete, ob er auch die aus der ganzen Anlage ersichtliche, erhabene Form eben so gross in allen Stücken ausführte, die einfachen Umrisse mit gleich tiefer Seele erfüllte: dies wird eine kurze Betrachtung der einzelnen Stücke zeigen.

Der erste Satz: *Requiem aeternam dona eis*, aus F moll, erhält durch das Nacheinandereintreten der Singstimmen einen recht innigen Charakter. Auffallend war nur dem Rec. die plötzliche Tonleitung vom C ins As dur im 15ten Takte; was, wenn es auch nur als vorübergehend betrachtet wird, doch blos durch eine besondere, charakteristische Wendung des Textes gerechtfertiget werden könnte. Besonders fiel ihm die Schlusscadenz durch Des dur ins C dur auf, wobey sich gar kein verbindendes Princip findet, indem F als Quarte, aber nicht als Terz von Des sich auf C dur bezieht.

Hierauf folgt das *Kyrie eleison*, als eine dreystimmige Fuge in F moll behandelt, worin besonders der verschiedene Eintritt des ersten, das wehmüthige Flehen charakterisirenden Gedankens

viele Wirkung erzeugt. Vorzüglich ist dies der Fall im 21sten Takte u. d. folgg., wo dieser Gedanke, durch das kräftige Einfallen der Hörner und Bassposaune verstärkt, gleichsam den stärksten Andrang des im Innersten erschütterten Herzens darstellt, welches im andächtig zarten Verlieren noch einmal die Bitte ausspricht: *Kyrie eleison*; und wobey der *unisonus* allerdings sehr charakteristisch ist. — In der Hoffnung der erlangten Gnade kehrt nun der erste Satz zurück mit der Bitte: *Requiem aeternam dona eis*; aber, was der Verf. sehr brav gegriffen hat, wegen des veränderten und erhobenen Gefühlsstandpunktes, in F dur. Nur hier und da ist die Melodie verändert, so wie die brav gesetzte Instrumentalbegleitung. — Der darauf folgende Choral: Ach, schone der Treuen an jenem Tage — ist gut. Der feyerliche Charakter der Tonart As erhält durch das Eintreten nach F viele Innigkeit, wodurch die im Texte ausgesprochene, rührende Bitte treffend geschildert ist. Aber diese Auflösung des verminderten Septimenaccordes,



wo der Bass, ohne die kleine Quinte abwärts zu lösen, geradezu ins g gehet, weiss der Rec. nicht zu rechtfertigen.

Das *Dies irae* erhält, besonders durch den effectvollen Antheil der Pauken, welche *fortissimo* ohne Begleitung anheben, und durch deren öftere Wirbel, einen wahren, vielleicht allzumilitärischen Charakter, welcher durch den *unisonus* aller Singstimmen noch bedeutend verstärkt wird; was indessen dem Zwecke dieses Requiem entsprechen mag.

Um so mehr wundert sich der Rec., dass der Verf. bey dem: *Tuba mirum* — die feyerliche Trompete nicht anwendete, und es später durch die Hörner ersetzen will, welche zwar durch die Mitteltöne, a, f, ges oder fis, einen *tonum mirum* geben, der aber durch das Stopfen sehr klanglos ist. Auch kann der in die Violen so bestimmt gelegte verm. Septimenaccord, fis, a, c, es, nicht ins B leiten. Ueberhaupt sieht Rec. nicht ein, warum der Verf. denselben Accord in zweyerley Gestalt erscheinen lässt; was, bey jener doch stattfindenden, wenn auch kleinen Differenz, besonders wenn die Violisten genaue Spieler und ihre Instrumente von gehöriger Grösse sind, eine üble Wirkung hervorbringen muss.

as a
Ueberdies ist nach f, ges leichter und sicherer
a
zu greifen, als fis. — Der Rec. übergehet, der Kürze wegen, mehre technische Unrichtigkeiten, und wendet sich zum Schluss, mit welchem er aus folgenden Gründen nicht einverstanden seyn kann.

Die Grundansicht des Dichters bey dieser Stelle war, den Menschen durch die kräftige Schilderung der schrecklichen Ereignisse an jenem entscheidenden Tage zur Quelle der Gnade zu lenken, von welcher allein uns, bey der Strenge der Forderung, und der Schwachheit

Digitized by Google

unsrer Natur, noch Heil zu erwarten steht. Deswegen ruft er nach der ersten Schilderung aus: *Rex tremendae majestatis, qui salvandos salvas gratis, salva me, fons pietatis* etc. Der Verf., vermuthlich um so kurz als möglich zu seyn, hat diese ganze Idee des Dichters weggelassen, und hält, wie Rec. glaubt, aus dem Grunde sich für gerechtfertigt, weil er in dem darauf folgenden *Domine* eine ähnliche Hinwendung an die Gnade Gottes, und zwar ganz richtig, durch die Vermittlung des Erlösers fand. Je kräftiger und eindringender nun das Colorit ist, mit welchem dies schreckliche Ereignis gemalt wird, desto mehr Wahrheit und Bedeutung erhält die Bitte. Der Verf. hätte daher, um ästhetisch richtig zu verfahren, anstatt die schauerliche Empfindung durch das, sieben Takte lang gehaltene C dur, und den *unisonus* aufzulösen, (welcher hier gerade gegentheilig zum Anfange, *beruhigend* wirkt,) in dem Schlusse noch das Eingreifende der Darstellung verstärken sollen. Dadurch würde die nicht zu verkennende grosse Anlage dieses Stücks sich auch eben so tief entfaltet haben.

Das *Domine* ist brav gearbeitet, und hat einen innigen, flehenden Charakter, welcher durch das Concertiren der Orgel, und die passende Begleitung der Violen, noch mehr Bedeutung erhält. Doch hätte Rec. die ganze Behandlung, der Anlage des Ganzen gemäss, weit einfacher gewünscht. Und was hätte hier ein der Hauptstimme gut eingewebter Chor für eine herrliche Wirkung machen können! — Ferner begreift der Rec. nicht, warum der Verf. bey diesem Stücke, wo der Priester so viel am Altare zu thun hat, den Text nicht ganz setzte; noch weniger, warum er, wenn er doch abkürzen wollte, gerade den *wichtigsten* Theil des Textes ausliess, und dafür manche ganz unwichtige Stellen beybehielt; z. B. *Et de profundo lacu libera eas* — deren Sinn in dem Vordersatze: *Libera eas de poenis inferni* — schon allgemein ausgesprochen war. Der ausgelassene Text: *Hostias et preces tibi, Domine, offerimus; tu suscipe pro animabus illis, quarum hodie memoriam facimus* etc. — bezieht sich zu nahe auf diesen Theil der Messe, die Aufopferung genannt, wo sonach etwas geopfert werden muss: und in dieser Einheit des Chors und des Priesters in Gefühlen und Gesinnungen besteht ja eben das Vortreffliche in der Anlage dieses Cultus.

In dem Choral: Der Herr gab sie uns — würde der Rec. den Satz des 2ten Tenors und des Basses im letzten Schlage des 5ten Taktes geändert, und statt

gesetzt haben, wodurch die in diesem Falle nicht zu rechtfertigende, verminderte 5te vermieden, und die ganze Stellung natürlicher geworden wäre.

Das *Sanctus* ist würdig behandelt. Der *Unisonus* in den Singstimmen, gehoben durch die einfache, rhythmisch eingreifende, und wohlberechnete Begleitung, erzeugt einen imposanten Eindruck. Originell ist es, dass das *Sanctus* das erstemal im C moll, und gleich darauf im C dur schliesst; worauf aber das *Pleni* und *Benedictus*, im As dur eintretend, eine sehr gute Wirkung erzeugt. Beyde Stücke sind gross gedacht, und enthalten einzelne sehr effectvolle Stellen. Dazu gehört der Choral in den Singstimmen, der immer in einer andern Lage und Tonart wieder erscheint; die Steigerung, vorzüglich gegen das Ende hin, wo das *fortissimo* eintritt, besonders der Schluss im C dur. Sollte der Verf. mit dem öfteren Zurückleiten der Modulation in das F moll eine besondere Absicht gehabt haben? —

Im *Agnus Dei* hat zwar die vortragende Solo-Stimme einen angenehmen, weichen Gesang, aber nicht jenes Feyerliche und Tiefergreifende, welches dieser Text, besonders in einem *Requiem* fordert. Welche Empfindungen müssen hier nicht die Brust des Christen durchdringen, wenn er an das erhabene Opfer denkt, welches sich seinetwegen darbrachte, um ihm, und dem ganzen Menschengeschlechte das geistige Leben zu erringen! Auf die dadurch errungene Gnade vertrauend, stützt sich die Bitte: *Dona eis requiem sempiternam, lux aeterna luceat eis, domine, cum sanctis tuis, quia pius es!* etc. Welche Tiefe der Gefühle wird hier der Tonsetzer ausdrücken, wenn er vom Geiste des Dichters, der von der erhabenen Gesinnung durchdrungen ist, Gnade und ewigen Frieden für die Entschlafenen erflehen, oder doch wenigstens durch die Kraft seiner künstlerischen Anschauung diese Gefühle in dem Herzen theilnehmender Anwesenden wecken und unterstützen zu können! Rec. hat viel Gedachtes im Plane des Verf.s gefunden, z. B. eine gute Vermischung der Chor- und Solostimmen, die Wie-

derholung des Thema vom *Agnus Dei* in dem letzten Stücke, viele Mannigfaltigkeit und Abwechselung im Instrumentensatz: aber den Geist wahrer Kirchenmusik, und zwar jenen tiefen, bey dieser wichtigen Schlussstelle, welche den Eindruck des Ganzen hätte bestätigen und vermehren sollen, hat er sehr ungern vermisst. Derselbe ist aber erbötig, diese Behauptung bis in das Einzelne durchzuführen, wenn es der Verf. wünscht. Deshalb hat er auch seinen Namen unterzeichnet. Hier glaubte er jedoch, um nicht zu weitläufig zu werden, eine solche Ausführung übergehen zu müssen.

Uebrigens bleibt dieses Werk ein schöner Beweis von dem Talente des achtungwerthen Verf.s, besonders interessant durch die grosse, würdige Form, welche der Anschauung des Ganzen, so wie einzelner Stücke zu Grunde lag, die sich nur in reicheren und tieferen Umrissen hätte entfalten sollen; so wie von einer bedeutenden Kenntnis der Instrumente und ihrer Wirkung, und einer männlichen, patriotischen Gesinnung.

Fröhlich.

Introduction et Variations sur l'air: Nel cor più non mi sento, pour le Pianoforte — — par Charl. Kloss. Oeuvr. 15. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 16 Gr.)

Rec. hält den Verf. nach diesem Werkchen — dem einzigen, das er von ihm kennt — für einen jungen Musiker von viel Geschicklichkeit und von Fleis: und indem er die Gründe dieses seines hypothetischen Urtheils anführt, wird zugleich die Beschaffenheit des Werkchens selbst, so wie auch das klar, was zunächst Hrn. K. noch fehlen möchte. Wenn aber diese Anzeige für solch ein Musikstück etwas zu lang werden sollte, so scheint das damit entschuldigt, dass von und zu diesem, gute Erwartungen erregenden Musiker nur erst noch einmal in diesen Blättern gesprochen worden.

Den *jungen* Mann glaubt der Rec. zuvörderst darin zu erkennen, dass Hr. K. noch der Meynung scheint, des Guten nicht zu viel thun, sich gar nicht bedeutend und vollständig genug aussprechen zu können, sollte auch die Veranlassung dazu nur so ein gefällig tändelndes Ariettchen seyn. Ein Thema kann zwar äusserst leicht zu fassen und vorzutragen seyn, und doch mit Recht ins Grosse, Glänzende und Künstliche variirt werden: dann muss aber sein Charakter ernst und bedeutend, oder er muss allenfalls ganz unbestimmt seyn und das Stück nur Grundfäden zu *jedem* beliebigen Gewebe darbieten. Hier ist aber weder das Eine, noch das Andere der Fall, und Hr. K. variirt doch auf jene Weise; ja, er setzt dem Thema eine Einleitung vor, die durchgehends pathetisch gemeynt ist. (Diese Einleitung ist übrigens auch an sich, und den Gedanken nach, nicht eben gelungen; schlösse auch besser in der Dominante, aus leicht zu findenden Ursachen.) Das ist nun aber, wie oft es auch in letzter Zeit vorkommen mag, sich selbst widersprechend und unzweckmässig; alles Schöne ist aber ein mit sich Uebereinstimmendes und auch Zweckmässiges.

Abgesehen nun davon, und die Variationen, so weit das möglich, für sich, gleichsam als *Exercices* betrachtet: so erkennt der Rec. in ihnen zweytens den *geschickten* Musiker, und zwar vornämlich in No. 1, 2, und 4, obschon in letzter, des zweyten Theils erste Hälfte, was die Modulation anlangt, den Verf. genirt zu haben scheint. No. 2 nimmt die Melodie, ohne alle Abänderung, in den Tenor, und giebt dazu nicht nur in der Oberstimme einen guten, fliessenden Gesang, sondern es erscheinen auch die andern beyden Stimmen ungezwungen, und besonders der Bass lobenswerth. Dass Hr. K. auch als Klavierspieler ein sehr geschickter Mann sey, zeigen die gewaltigen Schwierigkeiten, vornämlich für die rechte Hand, und dass doch alles dem Instrumente angemessen bleibt; was nicht der Fall seyn würde, spielte der Verf. es nicht selbst und sehr gut.

Der *fleissige* Musiker endlich gehet aus der Reinheit der Schreibart, (einige widersprechende Kleinigkeiten, die man fast nur siehet, nicht hört, sind nicht der Rede werth,) und aus dem steten Bemühen hervor, gründlich auszuarbeiten. In jener 2ten Variation ist dies am besten gelungen, in dem langen Excursus am Schluss aber am wenigsten, nicht sowol von Seiten des Mechanischen — denn das ist auch hier vielmehr zu loben — als von Seiten des Geschmacks. Der hier ergriffene, und über zwey Columnen ausschliesslich gebrauchte Gedanke nämlich ist an sich etwas gewöhnlich, steht mit dem Thema, und selbst mit der Variat., woran er geknüpft ist, in keiner Verbindung, (blos die denselben begleitende, ausserwesentliche Figur ist aus dieser Var. genommen.)

Digitized by Google

und die Ausführung selbst, wie sie nun etwas nackt dasteht, bleibt, alles Modulirens ungeachtet, monoton, und wird daher nicht nur zu lang, sondern selbst trocken.

Rec. ist, gewiss nicht misswollend, mit diesem Werkchen genauer verfahren, als sonst wol mit andern dieser Gattung verfahren wird. Erwartete er nicht wahrhaft Gutes von Hrn. K., und auch, wäre nicht schon in diesen Variationen manches Gute: sie würden mit einer kurzen Empfehlung an die, welchen sie zunächst bestimmt scheinen, abgefertigt worden seyn. Diese aber, denen sie zunächst bestimmt scheinen, sind rasche Bravourspieler, die sich an Schwierigem, Ohr u. Hände Füllendem, aber doch durchaus Ausführbarem, und auch dem Instrumente Angemessenem üben wollen. Diesen wird das Werkchen nützlich und unterhaltend seyn. — Es ist gut gestochen.

Nachrichten.

Berlin. Uebersicht des October. Den 13ten gab die junge Mathilde Strenge Concert im Saale der Stadt Paris, unter Leitung des Hrn. Musikdir. Seidel. Sie sang eine Polonoise von Pär, und mit Hrn. Weizmann ein Duett aus *Sargines*, und sprach die Ballade: *der Sieg des Glaubens*, von F. Seewald. Man konnte mit ihren Leistungen ziemlich zufrieden seyn. Hr. Tausch blies ein von ihm gesetztes Adagio und Rondo für die Klarinette, und Hr. Kelz spielte Variat. für's Violoncell von Kluge; beyde sehr brav.

Den 15ten wurde, bey der Geburtsfeyer des Kronprinzen, zum erstenmal (und bey den folgenden Vorstellungen gleichfalls mit allgemeinem Beyfall des übervollen Hauses) gegeben: *Alcestis*, lyrisches Trauerspiel in 3 Abtheilungen, aus dem Französischen, nach Glucks eigener Umarbeitung, durch C. Herklots übersetzt. Musik vom Ritter Gluck. Diese, in Absicht der Recitation und des öftern Wechsels von Takt und Tempo, vielleicht schwierigste von allen gluckschen Opern ward nach *dreyssig* Proben, in Hinsicht der Leitung des verdienten Kapellm.s Weber, des braven Orchesters und der darstellenden Künstler, unter denen Mad. Milder-Hauptmann den ersten Rang einnimmt, vortrefflich, ja man darf sagen, vollendet dargestellt, und zwar zum erstenmale in deutscher Sprache; denn in italienischer hörten wir dieselbe öfters, zuletzt 1804, nach der 1759 in Wien erschienenen Originalpartitur, die aber wegen der Länge in der Handlung Gluck selbst 1776 in Paris nach französischem Texte bekanntlich umarbeitete. Nach diesem hatte Hr. Herklots eine, der Musik möglichst angepasste deutsche Uebersetzung geliefert. So wie die übrigen gluckschen Opern, *Iphigenia in Tauris* und *Aulis*, *Armide*, *Orpheus*, fand auch die eben so meisterhafte, ja in Hinsicht auf grandiosen Styl und Strenge in den gewaltigen Formen vielleicht allermeisterhafteste *Alceste*, hier den gewünschten Eingang. Es ist damit dem hiesigen Publicum, nach des Ref. Meynung, etwas sehr Ehrenwerthes nachgesagt; und dem Hrn. Kapellm. Weber auch: denn was eben für *diese* Gattung hier auf der deutschen Bühne von jeher geschehen und fortwährend geschieht, verdanken wir doch ihm zuvörderst. Im Einzelnen wurden bey der Aufführung folgende Stücke vornämlich ausgezeichnet: Alcestens Scene (die 5te des 1sten Acts): Wo bin ich etc. mit Westenholz's trefflicher Oboebegleitung; derselben Scene (in der 3ten des 2ten Acts): Die Gottheit kennt dies Herz etc.; Admetos (Hrn. Stümers) Scene (ebendaselbst): Tyrannin, ohne dich etc., und Alcestens Scene am Schluss des zweyten Akts: Thut Einhalt eurem Gram etc. Die Generalintendantur hatte durch zwey neue Decorationen nach des geh. Raths Schinkel Angabe, den Tempel des Apollo und den Eingang zur Unterwelt, so wie durch neue Costumes, Tänze etc. das herrliche Werk würdig ausgestattet.

Den 26sten ward als Nachfeyer jenes Tages und zum Besten der im Friedrichsstift befindlichen 70 Soldatenwaisen im Saal der Loge zu den 3 Weltkugeln Concert gegeben. Die ausgezeichnetsten Leistungen waren: eine Scene mit Chor aus Winters Zaire von Mad. Milder-Hauptmann, und ein Duett aus Glucks *Armide* von derselben und Hrn. Stümer gesungen; ein Solo fürs Violoncell, gesetzt und gesp. vom Hrn. Kapellm. Romberg; ein Concert für die Oboe, gesp. vom Kammermusic. Braun und gesetzt von dessen Vater, dem mecklenburg-schwerinschen Kammermusic., ein Solo für die Flöte, geblasen vom Kammermusicus Gabrielsky.

Den 28sten ward zum erstenmal gegeben: *Das ländliche Fest*, komische Oper in 3 Abthei-

Digitized by Google

lungen, mit Tanz, von Sewrin, übersetzt vom Kriegsrath May, mit Musik von A. Boyeldieu. Die Handlung ist lebhaft und die Musik geistreich und lebendig; dennoch ward das Ganze nicht mit Theilnahme aufgenommen, obschon einzelne Stücke gefielen; namentlich, im ersten Act das Terzett von Genoveva (Mad. Eunike), Frau von Ligneul (Dem. Joh. Eunike) und Rose (Dem. Reinwald); und das Finale, in dem Hr. von Renneville (Hr. Rebenstein), Heinrich (Hr. Blume) und Remi (Hr. Wauer) ihre Partien gut ausführten. Das Finale des 2ten Acts gefiel sehr. Es trat darin, ausser den sämmtlichen genannten Personen, auch die kleine Krämerin auf, die von Dem. Lina Eunike recht gut dargestellt ward: freylich hat aber ihre Stimme noch nicht Festigkeit und Sicherheit genug. Im dritten Acte gefielen besonders Heinrichs Ariette: Reizend, einfach, unbefangen etc., und das Duett des Hrn. von Renneville und der Fr. v. Ligneul: Sie ist durch Geist und reinen Sinn erhoben etc.

Die Anwesenheit der Mad. Schröder, vom k. k. Hoftheater zu Wien, gab uns Gelegenheit, den 29sten die von alter Zeit her berühmte Musik Georg Benda's zu Gotters *Medea*, wieder zu hören. Mad. Schröder sprach und spielte ganz vortrefflich, wie dies auch in ihren beyden andern Darstellungen, Merope und Phädra, der Fall war. Sie gab auch am 27sten eine declamatorisch-musikalische Abendunterhaltung, in der sie Schillers *Bürgschaft* und *Glocke*, Collins *Brautpaar* und Mahlmanns *Saul und David*, meisterhaft sprach. Dazwischen sang Mad. Milder-Hauptmann Hummels beliebte Romanze *an die Entfernte*, und Dem. Edeling spielte ein Capriccio u. Rondo von Lauska sicher und fertig.

Den 30sten ward auf königl. Befehl in der neu verschönerten Garnisonkirche Händels *Messias* mit den von Mozart hinzugefügten Blasinstrumenten von den vereinten Mitgliedern der Singakademie, den kön. Sängern und Sängerinnen und der gesammten königl. Kapelle unter Zelters und Mösers Leitung vor einer Versammlung von 6000 Personen unentgeltlich aufgeführt; wahrlich, eine würdige Einleitung zum Reformationsfeste! Mad. Milder-Hauptmann und Dem. Eunike und Blanc, und die Hrn. Blume, Stümer und Gern sangen die Solopartien. Eine herrliche Darstellung, gross und tief in ihrer Wirkung. — Die von der geistlichen Oberbehörde vorgeschriebene Liturgie für das Reformations-Jubelfest erforderte zu der Intonation und dem Chor nach dem Altargebet eine leicht fassliche Musik, die ohne alle Begleitung von Instrumenten gesungen werden konnte. Diese ist, von einem geschätzten Tonkünstler gesetzt und von dem König genehmigt, in der hiesigen sanderschen Buchhandlung erschienen, die ihr auch einige Hymnen von Cramer, Funk und Kleist mit Melodien von J. H. Rolle und J. A. P. Schulze beygefügt hat, welche durch ihre edle Einfalt der Kirche würdig sind, und 4-, 3- oder 2stimmig mit oder ohne Orgelbegleitung gesungen werden können. Auch hat der Vicar und Organist der Kirche zum heil. Geist in Magdeburg, Hr. Kallenbach, eine brave Kirchenmusik für dieses Fest componirt.

Durch Zwischenspiele im Theater zeichneten sich in diesem Monat aus: am 7ten der 10jährige Leon de St. Lubin aus Hamburg, der Variationen von eigner Composition und von Rode auf der Violine, und F. Wranitzky aus Wien, der am 17ten ein Adagio und Rondo auf dem Violoncell vortrug.

N o t i z e n.

Die Verwaltung des Theaters in Frankfurt am Mayn hat den berühmten *Spohr*, da er im Begriff war, von Amsterdam nach London und dann nach Paris zu gehen — mit dem eben so würdigen, als vortheilhaften Antrage zur Stelle des Operndirectors und Kapellmeisters an ihrem Theater überrascht. Hr. Sp. hat diesen Ruf, der eben so sehr seinen künstlerischen Vorzügen, als seiner Neigung entspricht, freudig angenommen, und wird ihm schon Ende Novembers folgen. Den frankfurter Musikfreunden ist zu dieser Acquisition, und nicht um ihrer Oper willen allein, Glück zu wünschen. —

Es sind in der 5ten und 24sten No. dieser Zeitung vom vorigen Jahre, treffliche Winke zu Beseitigung zweyer Hindernisse, die sich dem *Notenlesen*-Lehren- und Lernen, fast immer, einzeln oder vereinigt, in grösserm oder geringerm Grade, in den Weg stellen, gegeben. Wenn nun aber zum Abspielen eines gegebenen Musikstücks, (es ist hier immer nur vom Klaviere und Klavierstücken die Rede,) nicht nur das Vermögen, die Noten in Ansehung ihrer Höhe und

Digitized by Google

Tiefe und ihrer relativen Dauer zu erkennen, (*Notenlesen*) sondern auch die Fertigkeit, sie dem gemäss, mittelst der Finger auf dem Instrumente anzugeben, (intoniren) gehört; wenn ferner das Abspielen eines Musikstücks mit Gewissheit nur dann möglich ist, wenn die Aufmerksamkeit des Spielers nicht getheilt, nämlich nicht zum Notenlesen und auch richtigen Finden der Tasten zugleich erforderlich, und wenn endlich die letztere Fertigkeit, die richtigen Tasten, ohne besonderes Hinblicken, zu finden möglich ist, aber auf dem gewöhnlichen Wege, nach den mir bekannten Klavier-Unterrichts-Methoden nur durch unaufhörliche Uebung, und dann doch nur sehr spät und mit Behinderung der erstgenannten Fertigkeit, des Notenlesens, erlangt wird: so hat dem Verf. die Beseitigung dieses dritten, bedeutendsten Hindernisses des Klavier-Unterrichts und Lernens, einer besondern Aufmerksamkeit werth geschienen, und er wagt es, eine diesfällige Methode in einem *Grundsatze* anzudeuten. Dieser Grundsatz ist: *Der Schüler muss seine Uebungsstücke nicht anders, als ohne auf die Tastatur zu sehen, abspielen lernen.* Da nun die Beschaffenheit der Uebungsstücke nur diesen Grundsatz zu realisiren und den ihm unterliegenden Zweck zu erreichen möglich macht; da ferner nicht jedem Klavierlehrer, rücksichtlich seiner Zeit und der übrigen Forderungen der Kunst an dergleichen Anfangs-Uebungsstücke, (ausser den wesentlichen, der, durch jenen Grundsatz bestimmten Methode) die Herstellung möglich werden dürfte: so erbiete ich mich, wenn meine kurze Andeutung nicht gemissdeutet oder unanwendbar gefunden wird, dergleichen mit näherer Gebrauchsanweisung, in einem kleinen, wohlfeilen Werkchen mitzutheilen, gefällige Aufforderung dazu, Seitens eines Herren Wort- und Federführers des musikal. Publicums, oder Hrn. Verlegers erwartend.

Merseburg, den 14ten October 1817.

Franz Stoepel.

Nach öffentlichen Blättern. Die berühmten Mechaniker, Hrn. Kaufmann, Vater und Sohn, aus Dresden, die sich mit dem von ihnen erfundenen Harmonichord, ihre musikal. Automaten etc. geraume Zeit in Paris aufgehalten hatten, sind jetzt, nachdem sie mehre beträchtliche Städte Frankreichs besucht, in Strasburg, und so auf dem Rückwege zum Vaterlande. Ueberall in Frankreich haben, sowol ihre trefflichen Erfindungen, als das Vollendete in ihrer Arbeit, grosse Aufmerksamkeit erregt, und gerechten, ausgezeichneten Beyfall gefunden. —

Bemerkungen.

1.

Manche Virtuosen haben die Gewohnheit, aus den Concerten, welche sie vortragen, bald den einen, bald den andern Satz hinwegzulassen, und an deren Stelle dann aus andern Compositionen entlehnte, einzuschalten. Ob mir nun gleich dergleichen Flickwerk nie hat zusagen wollen: so mag es doch bey vielen dieser Werke allenfalls hingehen; denn, selbst charakterlos, werden sie dieses durch Einschaltungen dieser Art nicht mehr und nicht minder. Aber was soll man sagen, wenn dieser Unfug — wie das denn hier und da wirklich zu geschehen pflegt — sogar bey Werken grosser Meister getrieben wird? — Haben denn jene Herren gar keine Ahnung von dem innern, geistigen Zusammenhang eines musikal. Kunstwerks? Fühlen sie nicht, dass hier, ohne die Wirkung des Ganzen zu vermindern, eben so wenig etwas willkürlich geändert, oder aus seiner Stelle gerückt werden dürfe, als in Werken anderer Künste? —

2.

Nur sehr Wenige vermögen sich, wenn von Beurtheilung des Eindrucks musikal. Kunstwerke die Rede ist, zu einer Ansicht des Ganzen zu erheben. Einzelnes nur ist es, was daran, oft unverständig genug, gelobt oder getadelt wird. Diese oder jene frappante Modulation, sollte sie auch aus der Luft gegriffen seyn, ist es etwa, die ihre Wirkung äussert; diese oder jene schmeichelnde Melodie, bey deren Anhören manches empfindsame Mägdlein, mancher, will's Gott, altdeutsch gekleidete Weichling, in Wonne zerschmelzen möchte u. dgl. Heisst dies aber wol etwas Anderes, als an Rom's Peterskirche sich über einen zierlichen Säulenknauf entzücken? —

3.

Mehre der neuesten und vorzüglichsten Quartetten scheinen mir daran zu leiden, dass die erste

Digitized by Google

Violin allzusehr vorherrschet; sich im Styl dem Concert allzusehr nähert. Das sollte doch eigentlich nicht seyn! — Abgerechnet, dass solche Werke sich immer nur für sehr wenige Spieler eignen, nehmen sie dadurch auch leicht ein gewisses anspruchvolles Wesen an, und was fast noch schlimmer — sie erhalten sich selten frey vom Manierirten. Kein Componist der neuesten Zeit hat sich davon so frey erhalten; keiner geht auch hier seinen so ganz eigenthümlichen Weg, als der wunderbare Beethoven. Ist dieser Pfad gleich zuweilen etwas mühevoll und steil; öftrer noch nächtlich und schauervoll einsam: so blühen doch zwischen diesen Felsen und Klippen lieblich duftende Blumen in Menge, sie weich und üppig umrankend; brechen in diese Nacht so himmlische Lichter von oben, dass man die seltsam gewundenen Bahnen mit der freudigen Zuversicht wandelt, endlich ein erwünschtes Ziel zu erreichen. Und diese Zuversicht täuschet nicht! Werden Einem diese Wege nur nach und nach bekannter: so wandelt man immer lieber und lieber auf ihnen; fühlt sich in diesen labyrinthischen Zauberhainen immer heimischer. Aber allerdings ist, um sich in ihnen nicht zu verirren, ein geistiger Faden Ariadnens vonnöthen, da gegentheils im eigenen Kohlgarten sich ein jeder leicht zurechte findet.

4.

Es giebt Momente im Leben, in denen der Mensch durchaus nicht gestimmt ist, das Höchste, was Kunst uns bietet, in sich aufzunehmen: es würdig zu empfangen. Entweihe keiner in solchem unlautern Zustande die herrlichen Gaben der Tonkunst! Statt ihn zu erheitern, zu erheben, würden sie ihn dann nur noch mehr verwirren, jo wol zu Boden drücken.

K. B.

Kurze Anzeigen.

Rondo pour le Pianoforte par D. Steibelt. Tiré de son Concert militaire. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Ref. kennet das Concert nicht, aus welchem dies Rondo genommen und als Solostück eingerichtet ist: er kann es mithin nur, wie es hier vorliegt, beurtheilen. Ein sehr angenehmes, einem muntern Marsch ähnliches Thema empfiehlt es vornämlich; weniger kann man die, übrigens sehr brillanten Zwischensätze rühmen, da sie gegen das Thema meist zu fremdartig sind, (vielleicht, dass die Orchesterbegleitung im Original näher an dies erinnert,) und so das Stück immer von neuem ansetzt, ohne folgerecht zu befriedigen. Auch gegen den Periodenbau liesse sich einwenden, dass der Verf. um die Mitte bis gegen das Ende unverhältnismässig lang in H und Fis dur verweilet, so dass es eine geraume Zeit klingt, als sey man eigentlich in H dur zu Hause, und nicht in E dur, wie es doch ist. Dieser Ausstellung ungeachtet wird das Stück sehr fertigen Spielern zur Uebung und Unterhaltung willkommen seyn.

Le Songe de Rousseau. Air varié pour le Pianoforte par J. B. Cramer. Leipzig, chez Peters. (Pr. 10 Gr.)

Hr. Cr. giebt nie etwas ganz Uninteressantes, auch wenn er, wie das hier der Fall seyn mag, nur für Schüler schreibt von wenig Geübtheit, was Einsicht und Praxis betrifft. Ref. gesteht, dass er das artige, rousseausche Liedchen, das den Namen und das Thema zu dem kleinen Werkchen hergegeben, nicht kennt. Es ist diesem eine sehr sanfte, gleichsam den Schlummer bezeichnende Einleitung vorgesetzt, und die aus dem Thema entwickelten 10 Variationen bleiben dem Charakter desselben so treu, als es, ohne monoton zu werden, möglich war. Einige von diesen haben wirklich neue, oder wenigstens nicht gewöhnliche Figuren. Der letztern ist eine kurze *Coda* gegeben, die einen guten Schluss macht. Alles ist zweckmässig, wenn auch nicht auffallend oder sonst von grossem Belang, und auszuführen gar nicht schwer.

Hierzu das Intelligenzblatt, No. IX.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

INTELLIGENZ-BLATT

zur allgemeinen musikalischen Zeitung.

November. № IX. 1817.

Bitte an die Leser meiner Theorie der Tonsezkunst.

Denenjenigen, welche meine in der Vorrede zum ersten Bande meiner Theorie der Tonsezkunst gestellte Bitte: mir ihre etwaigen Einwendungen, Berichtigungen und sonstigen Erinnerungen, sey es durch Privatanschrift, sey es durch öffentliche Beurtheilungen, zu eröffnen, bis jetzt zu erfüllen die Gewogenheit hatten, sage ich vor allem hiermit öffentlich Dank, mit der Versicherung, dass manche der mir gemachten Erinnerungen in der zweyten Auflage benutzt, oder wenigstens widerlegt werden sollen.

Die zweyte Auflage ist, wie der ganz unerwartet starke Absatz des Werkes nunmehr bestimmt voraussetzen lässt, nicht mehr fern; und um desto mehr sehe ich mich gedrungen, hiermit nochmals alle einsichtigen Kunstfreunde um Mittheilung ihrer Bemerkungen, ihrer etwaigen Zweifel oder Einwendungen, dringendst zu bitten.

Zugleich bemerke ich, dass, aller Sorgfalt des Correktors zu Trotz, doch in den zuerst ausgegebenen Exemplaren des ersten Bandes noch folgende Druckfehler unberichtigt geblieben sind, welche ich also die Besitzer jener Exemplare zu berichtigen inständigst bitte.

Gottfried Weber.

Seite 5, Zeile 6 bis 8 setze überall statt tief: hoch, und statt: hoch setze: tief.
- 15, Zeile 17, statt: Tonkunst setze: Tonkunde.
- 56, Zeile 11, muss heissen: octave von e, die Terz von C; c ist die
- 93, Zeile 1, statt: 69 setze 79.
- 155, Zeile 11 von unten, statt: c setze e.
- 171, Zeile 13 von oben, statt: kleiner setze: grosser.
- 173, unter dem ersten Notenbeyspiel, statt: *G* setze: G_7 und unter dem letzten statt: Es_7 setze: E_7.
- 174, Zeile 4, statt: §. 146 setze: §. 147.
- 197, Zeile 20, statt: weichen Septimenharmonie setze Septimenharmonie mit kleiner Quinte.
- 199, Zeile 3 von unten, statt: §. 164 setze: §. 194.
- 200, Zeile 1, statt: §. 165 setze §. 195.
- 260, Zeile 2, statt: den setze der.
- 226, Zeile 8 von unten, statt: as setze: es.
- 284, Zeile 15, statt: §. 126 setze: 226.
- 328 im zweyten Notenbeyspiel, muss die erste Note des Tenors nicht *h* sondern $\overline{d}$ sein. Beyde Beyspiele sind von Vogler.

Seite 332, letzte Zeile, statt: Tonkunst setze Tonsetzkunst.

Neue Verlagswerke, welche bey Nic. Simrock in Bonn am Rheine erschienen sind.

Romberg, A. Was bleibet und was schwindet, Ode v. L. Th. Kosegarten, Op. 42. 14s Werk der Gesangstücke. Partitur. . . . . 9 Fr.
— dasselbe — — Instrumentstimmen. . . . . . . 6 Fr.
— dasselbe — — Klavierauszug. . . . . 4 Fr.
— Der Graf von Habsburg, Ballade von Schiller. Op. 43. 15s Werk d. Gesangst. Partitur. . . . . .
— dasselbe — — Instrumentst. . . . . . . 4 Fr. 50 Cs.
— dasselbe — — Klavierauszug. . . . . . . 3 Fr. 50 Cs.
— Sehnsucht, Gedicht v. Schiller. Op. 44. 16s W. des Gesangstücke. Partitur. . . . . 3 Fr.
— dasselbe — — Instrumentst. . . . . 4 Fr.
— dasselbe — — Klavierauszug. . . . . 2 Fr.
— 3me Concerto p. Violon. av. Orch. Op. 46. 9 Fr.
— Potpourri d'après des mélodies du Don Juan. p. Violon. avec acc. de l'Orch. Op. 47. . . . . 6 Fr.
— le même, arr. en Quint. p. 2 Vlons, 2 Alto et Vlle. . . . . 7 Fr. 50 Cs.

Romberg, B. Capriccio sur des airs nationaux Suédois p. Violoncelle avec Orch. Op. 28. . . . . . . 7 Fr. 50 Cs.

Beethoven, L. v., Quint. p. 2 Viol. A. Vlle. et Basse, arr. de la sonate. Op. 17. p. Pianof. et Cor. . . . 4 Fr.
— Simphonie pastorale arr. à 4 m. p. Watts. . . . 8 Fr.
— Quintuor op. 16. p. Pianof. arr. p. 2 Pftes. . . 5 Fr.
— Ouvert. du Coriolan arr. à 4m. p. Watts. 2 Fr. 50 Cs.
— — d'Egmont arr. à 4 m. p. Watts. 2 Fr. 50 Cs.
— An die Geliebte. Lied mit Pianofrtbegl. . . . . . 75 Ct.
— Das Geheimniss. Lied mit Pianofortbegl. . . . 75 Cs.

Berg, C. Div. p. Pft. av. Flûte. O. 13. Liv. 1. 2. 2 Fr. 20 Cs.

Böhner, I. L., 4 Walzes p. Pfte. (2 avec musique turque.). . . . . 1 Fr. 50 Cs.

Bornhardt, I. H. C. die Lebensalter. Gedicht von Oldecop, für 4 Singstimmen und Pftbegltg. Ein Beytrag f. musikal. Zirkel. . . . . 6 Fr.

Cramer, I. B. Quintetto p. Pfte. av. 2 Viol. A. et Vlle. Op. 60. . . . . 7 Fr.
— Introd. et Andante var. p. Pfte. avec acc. ad lib. de 2 Vlons, Fl. Al. Basse et 2 Cors, ou une Flute seule. Op. 61. . . . . 5 Fr.

Digitized by Google

Cramer, I. B., Variat. sur l'air du Don Juan: Fin ch'han dal vino, p. Pfte. . . . 2 Fr.
— Var. sur l'air: l'amour a des yeux. p. Pfte. 1 Fr. 50 Cs.
— Introd. et air varié de Rode p. Pfte. . . . 2 Fr.
— Le Rendez-vous à la chasse. Divert. p. Pfte . . . 2 Fr.
— Les menus-plaisirs. Divert. pour Pfte. . . . 2 Fr.
— La moisson. Divert. pastoral, p. Pfte et Flûte. 3 Fr.
— Le celèbre Rondo de Kreutzer, pour Pfte. . . . 2 Fr.
— Notturno p. Pfte. . . . 2 Fr.

Dröbs, 24 leichte Orgelstücke. Op. 10. . . . 2 Fr. 50 Cs.

Ebers, C. F. 3 Sonates p. Pfte. et Flûte. Op. 30. Liv. 1. 2. 3. . . . à 3 Fr. 50 Cs.
— 3 do. p. Pfte. et Viol. Op. 31. Liv. 1. 2. à 3 Fr. 50 Cs.

Dressler, R. Studien für die Flöte. Zur Uebung in allen Tonarten, in Skalen und Akkorden. Op. 34. . . . 4 Fr. 50 Cs.

Eder, C. XVII. Duos p. 2 Violoncelles arr. de la Flûte magique . . . 4 Fr. 50 Cs.

Fuss, I. Elysium. Gedicht von L. Brachmann 1 Fr. 50 Cs.

Fränzl, Quatuor No. 3. arr. pour Flute V. A. et Basse p. Fürstenau. . . . 3 Fr. 50 Cs.

Grosheim, G. C., Sammlung von Volksliedern, 1s und 2s Heft . . . à 3 Fr.

Hünten, W. Fantaisie pour Pfte. avec Variat. . . . 2 Fr.

Hünten, E. Variat. pour Guitarre Seule. . . . 1 Fr.

Koehler, 3 Sonates p. Pfte. Op. 112. Liv. 1. 2. 3. à 2 Fr.
— Amusement pour 3 Flûtes. Op. 113. . . . 2 Fr.

Kalkbrenner, Quintuor pour Pfte, 2 Vlons, A. et Basse. Op. 30. . . . 6 Fr.
— 8 Variat. sur la Romance de Rousseau pour Pianof. . . . 2 Fr. 50 Cs.

Klengel, A. 16 Leçons faciles p. Pfte. avec instruct. comment se servir du metron. de Maelzel et du chronom. de G. Weber. . . . 3 Fr. 50 Cs.
— Variat. sur un Air de Figaro p. Pfte. 1 Fr. 50 Cs.
— Var. sur l'Air: Te bien aimer, p. Pfte. 1 Fr. 50 Cs.

Krufft, N. v. Selmar und Selma. Gedicht v. Klopstock, mit Pianofortbegltg. . . . 1 Fr. 50 Cs.
— Der Abschied. Duett f. Sopr. und Tenor, mit Pianoforftbeg. . . . 2 Fr.
— Var. über das Lied: Ich sass und spann vor meiner Thür . . . 2 Fr. 50 Cs.

Methfessel, 6 deutsche Gesänge mit Pftebegl. 2 Fr. 50 Cs.

Neudeck, Ch. G. Sonate p. Pfte à 4 mains 2 Fr. 50 Cs.
— 5 Marches à 4mains . . . 2 Fr. 50 Cs.

Rieff, Gesänge mit Klavierbegl. 3e Samml. . . . 3 Fr.

Ries, F. 7. Var. p. Pfte. Amanti Costanti. Op. 66. 1 Fr. 60 Cs.
— 2 Sonates p. Pfte. av. Viol. Op. 3. . . . 7 Fr.
— Rondeau sur des airs orig. russes pour Pianof. Op. 67. . . . 1 Fr. 50 Cs.
— Trio p. Pfte, Flute et Vlle. Op. 63. . . 2 Fr. 50 Cs.
— 3me Sonate p. Pfte. et Flûte. Op. 76. . . . 3 Fr.
— Fantaisie sur d. thèmes de Figaro. p. Pfte. Op. 77. Liv. 1. 2. . . . 2 Fr. 50 Cs.
— Rondo pastoral p. Pfte. . . . 1 Fr. 50 Cs.

Ries, F. Var. sur un air de Mazzinghi p. Pfte. 1 Fr. 50 Cs.
— Quat. p. Pft. Op. 17. arr. p. 2 Pftes par Niewandt. . . . 6 Fr.

Spaeth, Variat. p. Pfte. . . . 2 Fr.

Spohr, L. Fantaisie p. Harpe. Op. 36. . . . 2 Fr.
— Variat. p. Harpe. Op. 37. . . . 2 Fr.

Streicher, N. 2 marches p. harmonie. . . . 75 Cs.
— 2 Marches p. Pfte. . . . 75 Cs.

Wahlert, G. H. Polonoise mit ital. u. deutsch Texte und Pftebegltg. . . . 1 Fl. 50 Cs.

Weber, G. Chronometr. Tempobezeichnung. Nebst der Reductions-Tabelle der Grade des Maelzelschen Metronoms in einfache Pendellängen. 65 Cs.

Zulehner, Ch. Concerto fac. p. Pfte. av. Orch. Op. 6. 6 Fr.

Zumsteeg, Emilie, 9 Lieder m. Pftebegl. . . . 2 Fr. 50 Cs.

Neue Musikalien, welche im Verlage der Breitkopf- und Härtelschen Musikhandlung in Leipzig erschienen sind.

Von Ostern bis Michaelis 1817.
(Beschluss aus No. 8.)

Grönland, Lieder, Balladen und Romanzen v. Göthe, mit Begl. des Pianoforte . . . 2 Thlr.

Lindpaintner, Th. Körners Gute Nacht f. 4 Singst. 4 Gr.

Morlacchi, F. 6 Canzonette coll' accomp. di Pianof. (ital. u. deutsch) . . . 16 Gr.

Mozart, W. A. Missa pro defunctis Requiem, im Klav. Ausz. v. Schwenke (lat. u. deutsch) 1 Thlr. 20 Gr.

Romances, mises en musique par la (ci-devant) Reine d'Hollande Hortensia. (Franz. u. deutsch) . . . 1 Thlr.

Rossini, Tancred, Oper im Klav. Ausz. (ital. u. deutsch). 6 Thlr.

Weigl, Gspe. Duetto nel Melodr. l'Imboscata (der Hinterhalt) ital. u. deutsch. . . . 8 Gr.

Winter, P. v., das Waldhorn, 4stimmiger Gesang mit 3 obligaten Waldhörnern, 2 Floten, 2 Violinen, Bratsche und Bass, nebst beigefügtem Klav. Auszug. . . . 1 Thlr.
— dasselbe im Klav. Auszug. . . . 10 Gr.
— die Musik, Gesang für 4 Singstimmen mit Begleitung des Orchest. . . . 2 Thlr.
— Triumph der Liebe v. Schiller, f. 4 Singstim. mit Begleit. des Orchesters. . . .
— dasselbe im Klavier-Auszug. . . . 1 Thlr. 8 Gr.
— Fantasie der Liebe, Klav. Auszug. . . . 16 Gr.
— Ode an die Freude v. Schiller, Klav. Auszug. 16 Gr.

Blum, Ch. Divertissements progressifs p. la Guitare, soigneusement doigtes. Cah. 1. 2. . . . à 16 Gr.

Molino, Fr. 2 Fantaisies p. la Guitare. Op. 13. . . . 8 Gr.

Rink, 12 fugirte Orgelnachspiele. Op. 48. 13e Samml. 1 Thlr.

Blüher, A. kurzer Elementar-Unterricht im Gesange. 8 Gr.

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 26sten November. **N°. 48.** 1817.

Praktische Resultate
aus der, im vorigen Jahrgang der allg. musikal. Zeit. abgedruckten Akustik der Blasinstrumente, von Gottfr. Weber.

Meine, in No. 3, 4, 5, 41, 42, 43, 44 und 45 der allgem. musikal. Zeit. v. 1816 abgedruckten akustischen Abhandlungen, namentlich die No. 3 bis 5 befindliche *Akustik der Blasinstrumente*, hat die Grundsätze, nach welchen die verschiedenen Töne aller Blasinstrumente entstehen, und insbesondere das Spiel der Tonlöcher, im Zusammenhang entwickelt, jedoch ohne unmittelbare praktische Anwendung von diesen Grundsätzen zu machen. Ich bin aber gewiss, dass eine kurze die Andeutung solcher Resultate nicht allein in wissenschaftlicher Hinsicht, sondern eben so sehr auch jedem praktischen Instrumentisten, von Interesse seyn wird; indem man dadurch nicht nur die dort aufgestellte Theorie an dem Probierstein der Anwendung sich bewähren sieht, sondern auch jeder Spieler eines Blasinstrumentes dadurch eine grosse Menge neuer Eigenschaften seines Instruments, und neue Griffe und Applicaturen kennen lernt, die er bisher vielleicht nicht geahnet hatte. Ich will daher hier nur einige der interessantesten Resultate, und Beyspiele wirklicher Anwendung der allgemeinen Grundsätze für die Behandlung der Blasinstrumente, anführen, und zwar immer wieder, wie bisher, *zunächst auf die Flöte* angewendet, von welcher dann die weitere Anwendung auf andere Blasinstrumente leicht zu machen ist.

§. 48.

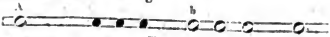
Wir bemerkten im §. 13 der Akustik, dass alle unsre Blasinstrumente mit Tonlöchern im Verhältnis ihrer Länge ziemlich weit gebaut sind, und dass sie deshalb ganz gut den eigentlichen Grundton ihrer Röhre angeben, eben darum aber umgekehrt ihre höhern Beytöne, so wie wir sie in der Akustik anführten, nicht nur nicht ganz gern ansprechen; sondern, auch etwas Erzwungnes und Hohles in ihrem Klange haben, und dabey auch oft nicht rein, zuweilen etwas zu hoch, noch öfter etwas zu tief, ansprechen. Dies ist nun der Grund, warum z. B. auf der Flöte das fis, man mag es als V des d-Griffs, (§. 34) d. h. bey Schliessung aller Tonlöcher nehmen:

oder als IV des fis-Griffs, so:

immer sehr tief, und beynahe f ausspricht. Als III des h-Griffs:

will es gewöhnlich gar nicht ansprechen, oder etwa nur, wenn man dabey alle Klappen öffnet, wo dann ein ebenfalls wieder etwas zu tiefes fis erscheint (vergl. §. 50.) — Das g als V von es ist ziemlich rein:

eben so als IV von g:



hingegen als III von c mit dem c-Loch:

ist es zu hoch: u. s. w.

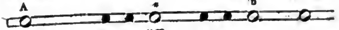
§. 49.

Man wird zweytens bemerken, dass man bey den höhern harmonischen Beytönen häufig

Digitized by Google

ein, ja mehre Tonlöcher oberhalb des eigentlichen Tonlochs, also an dem geltenden klingenden Theil (a-b) der Röhre, *willkürlich offen lassen kann*, z. B. bey dem Ton h als III von e:

kann man willkürlich den linken Ringfinger auch aufheben, so:



oder die b-Klappe öffnen, so:

ohne dass dadurch ein andrer Ton anspräche: (wahrscheinlich weil diese willkürlichen Tonlöcher gerade auf, oder doch nahe an Schwingungsknoten treffen.) — Ebenso lässt sich a als III von d

auch auf folgende Arten mit willkürlich geöffneten Tonlöchern angeben:

wobey ebenfalls der Ton an sich immer a bleibt, nur allenfalls eine Schwebung höher wird.

(Diese willkürlichen Tonlöcher oberhalb b oder B sind, wie man sieht, ganz etwas Anderes, als die willkürlichen, oder eigentlich nur unwirksamen, Tonlöcher unterhalb b, die wir §. 45 der Akustik kennen gelernt.)

§. 50.

Eben diese willkürlichen Oeffnungen gewähren denn auch nicht nur oft manche Erleichterung der Applicatur beym Spielen, sondern, was noch wesentlicher ist, sie dienen als treffliches Mittel, die sonst an sich dumpfen, hohl und gezwungen klingenden, auch ungern, und oft etwas zu hoch oder zu tief ansprechenden höhern Beytöne zugleich reiner und heller ansprechen zu machen. Z. B. das b als III von es:

spricht hohl und schwer an; viel besser, in jeder Hinsicht, wenn man das Loch des linken Ringfingers öffnet:

Das cis als II von cis (also mit Oeffnung aller Tonlöcher) klingt in vieler Hinsicht übel; nicht viel besser klingt es als III von fis:

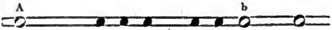
öffnet man aber dabey das willkürliche Tonloch des linken Zeigefingers:

so klingt es vollkommen gut, und diese Art das cis zu greifen ist auch die allgemein gebräuchlichste.

Eben so ist das d, wie es gewöhnlich gegriffen wird, nichts Anderes, als III von g mit willkürlich aufgehobenem linken Zeigefinger; eben so dis IV von dis, mit willkürlicher Oeffnung zweyer Tonlöcher. Das im §. 48 erwähnte fis, als V von d, wird durch willkürliche Oeffnung zweyer Löcher vollkommen gut:

welches denn auch der gewöhnliche Griff ist.

Ganz eigen ist der gewöhnliche Griff für e. Dieser Ton wird gewöhnlich nicht als IV von e gegriffen:



noch als III von a:

wiewol ein solches e, wenigstens bey Oeffnung der gis- und f-Klappe nicht eben übel klingt — sondern meistens als ein durch willkürliche Oeffnung des linken Ringfingers und rechten Zeigefingers *sehr erhöhetes* IV von dis:

Digitized by Google

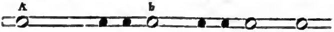
(Mir selbst genügt diese Erklärungsart dieses e-Griffes nicht ganz: übrigens ist dieser Griff auch der *einzige*, dessen Erklärung nach unsrer Theorie einige Schwierigkeit hat.)

Auf der Klarinette erleichtert das Oeffnen der b-Klappe des linken Daums sehr bedeutend das Ansprechen aller Töne von h aufwärts; weshalb diese Töne denn auch fast immer nur also gegriffen zu werden pflegen, obgleich man sie wol auch ohne diese Klappe zum Ansprechen zwingen kann. (§. 15 der Akustik.)

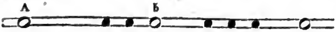
Eben so kann man auf der Klarinette das f als II von f willig ansprechen machen, wenn man den linken Zeigefinger aufhebt.

§. 51.

Eine weitere, sehr merkwürdige Eigenheit der Blasinstrumente besteht darin, dass auf ihre höhern Beytöne das Stopfen und Decken gewöhnlich stärker wirkt, als auf die tiefen. So reicht z. B. auf der Flöte das Schliessen des rechten Ringfingers nur sehr unvollkommen hin, das fis in f zu verwandeln, indess das fis eben dadurch schon ziemlich vollständig in f verwandelt wird. Eben so ist es, um a in as zu verwandeln, hinreichend, den rechten Zeigefinger zu schliessen, indess man um a in as zu verwandeln, wenigstens auch noch den rechten Mittelfinger schliessen muss:



durch welchen Griff a beynah schon g wird: ja, ein vollständiges as erhält man eigentlich erst, wenn man auch noch den rechten Ringfinger schliesst:



Auf das höhere a hingegen wirkt das Decken auch noch dieses Tonlochs so stark, dass es nun gar nicht mehr zum Ansprechen zu bringen ist, und statt dessen sich das leichter ansprechende b als III von es (§. 50) vordrängt:

Nach dieser Erklärung wird man sich auch nicht mehr darüber wundern, dass das a der untern Octave durch Auflegen dieser drey Finger in den tiefern Ton as verwandelt wird, indess das a der obern Octave beym Schliessen derselben drey Finger in den *höhern* Ton b überspringt: welches ein bis jetzt unerklärtes Phänomen war.

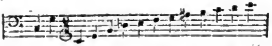
Um den Raum dieser Blätter zu schonen, mögen die wenigen, bis hieher angeführten Beyspiele genügen, theils als Belege für die Richtigkeit meiner Erklärungsart des Tonspiels der Blasinstrumente; theils als Beweise der Fruchtbarkeit derselben für die unmittelbare praktische Kenntnis und Behandlung dieser Instrumente; theils als Andeutungen, wonach jeder bey einigem weitern Nachdenken jeden Ton und Griff seines Instruments auf seine ursprüngliche Ableitung wird zurückführen und manchen neuen Griff finden, so wie manchen fehlerhaften Ton seines Instruments verbessern können. Ueberhaupt ist hier unbedingte Vollständigkeit und Ausführlichkeit um so weniger möglich und ortgemäss, weil hierbey gar vieles von der Individualität jedes einzelnen Instruments abhängt, weshalb denn auch vielleicht manches von dem in diesem §. Angeführten schon nicht auf jeder Flöte etc. ganz genau zutrifft.

(Der Beschluss folgt.)

Wichtige Verbesserung des Waldhorns.

Das Waldhorn, durch seinen eben so vollen und kräftigen, als zarten und anmuthigen Ton so überaus schöne Instrument, stand bekanntlich bisher gegen fast alle die andern Blasinstrumente dadurch sehr zurück, dass es in seinen natürlichen Tönen so sehr beschränkt war; indem es nicht einmal möglich ward, ohne Stopfen mit der einen Hand, auf natürliche Weise eine diatonische Scala hervorzubringen. Folgende Töne nämlich lieferte das Horn natürlich, wovon aber mehre nicht einmal rein waren:

Digitized by Google



Um nun die unreinen Töne zur Reinheit zu zwingen, und die fehlenden hören zu lassen, bediente man sich bisher des Stopfens des Schalloches: allein die Absicht wurde nur höchst unvollkommen erreicht; denn die gestopſten Töne waren zu sehr, und blieben auch bey grosser Geschicklichkeit beträchtlich von den natürlichen verschieden; und nur bey äusserst ausgezeichneten Virtuosen kamen durch jenes Mittel wirklich alle Töne, unter oben gegebener Voraussetzung in der Region von heraus. Dieses sind allerdings Gegenstände, die denen, welche das Waldhorn spielen oder sonst kennen, bekannt sind: da aber hier von etwas gesprochen werden soll, was diese nicht allein, sondern alle Freunde der Musik interessiren kann: so schien es nicht unnöthig, Vorstehendes in Erinnerung zu bringen.

Jene Unvollkommenheiten des natürlichen, und auch des durch jenes Hülfsmittel künstlich verbesserten Zustandes des Waldhorns suchte man seit ganz kurzem durch angebrachte Klappen zu beseitigen. Die Töne kamen freylich nun sicherer, aber dadurch, dass bey Oeffnung der Klappe die Luſt durch das Loch ausströmte, verlor der Ton auch, und der Unterschied, der durch Klappen erzeugten Töne von den übrigen blieb, und zwar eben so auffallend.

Hr. Stölzel aus Breslau hat nun diese Unvollkommenheiten durch langes Nachdenken über diesen Gegenstand und unablässiges Bemühen *vollständig* beseitiget; und zwar hat er, wie schon mancher Erfinder in mechanischen Dingen, das Rechte und Treffende viel näher gefunden, als man es gesucht; und viel einfacher, als man es gemeynt. Er hat seinem Horne blos zwey, luftdicht gearbeitete Ventile gegeben, die mit leichter Mühe von zwey Fingern der rechten Hand, wie Tasten am Pianoforte, niedergedrückt, und von selbst durch angebrachte Federn wieder in vorigen Stand gesetzt werden: und dadurch ist es nicht nur möglich, sondern auch leicht, die ganze chromatische Scala von der tiefsten bis zur höchsten Note rein herauszubringen, bey *vollkommen gleichem Tone.* Bey diesem Horn bedarf es mithin des Umstimmens in eine andere Tonart nicht, und man kann dieselbe Passage sogleich in einer andern blasen; auch Gänge, die sonst auf dem gewöhnlichen Horne geradezu unmöglich auszuführen waren, nun ohne alle Schwierigkeit vortragen.

Was durch diese Erfindung für das Solo-Spiel auf dem Horn gewonnen wird, geht leicht hervor, wenn man auch nur an das ewige Einerley der bis jetzt gehörten Hornpassagen in Concerten denkt. — Vorzüglich auffallend und effectreich ist es, in der Tiefe nun Stellen, wie mit der vollen und gleichen Kraft des Horntons zu hören.

Hrn. Stölzel ist für seine viele Mühe und aufgewendeten Kosten zu wünschen, dass er recht zahlreiche Bestellungen erhalte; und in der That, jede Musikdirection, jede Concert- und Theater-anstalt, jede gute Gesellschaft Militair-Musik, so wie jedes Orchester sollte ein Paar solche Hörner sich zu eigen machen, um von einer solchen bedeutenden Verbesserung Vortheile für ihre Kunst zu ziehen und den Genuss an ihr bey allen achtsamen Hörern namhaft zu verschönern. Denn dies wird ganz zuverlässig geschehen; ja, diese Erfindung wird noch weitere erspriessliche Folgen haben, wenn auch an den Trompeten und Posaunen dieser Mechanismus angewandt wird, wie gar leicht geschehen kann; und dass dem Componisten damit eine ganz neue Provinz eröffnet wird, sowol für seine Ideen, als für deren effectvollere, sichrere und schönere Ausführung: das bemerkt ein jeder Kunstverständige.

Uebrigens ist diese Erfindung des Hrn. Stölzel auch schon von Andern, und zwar von vollkommen competenten Richtern geprüft und mit entschiedenem Beyfall ausgezeichnet worden; (m. vergl. z. B. den Aufsatz des Hrn. Musikdir. Bierey in Breslau, musikal. Zeit., 17ter Jahrg., 18te No.) auch hat Hr. St. für dieselbe ein Belobungsschreiben von seines Königs Maj. erhalten.

Leipzig.

Friedrich Schneider.

Recensionen.

Quartetto pour le Fortepiano, Violon, Alte et Violoncelle, comp. par. J. H. Clasing. Oeuvr. 3. No. 1, No. 2. Hambourg, chez Böhme. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.)

Digitized by Google

Wie, nach dem Sprichwort, Eine Schwalbe keinen Sommer macht — d. h. anzeigt: so macht ein da und dort hervorbrechender vereinzelter Genius in irgend einer Kunst und Wissenschaft kein künstlerisches oder wissenschaftliches Zeitalter — d. h. er zeigt's nicht an. Viele gleichzeitige Schwalben aber thun jenes, viele gleichzeitige ausgezeichnete Geister dies, ganz zuverlässig. Indem der Rec. die sehr beträchtliche Anzahl wahrhaft ausgezeichneter Componisten, die in den drey letzten Decennien zuerst aufgetreten sind, und die noch viel beträchtlichere, ihrer ausgezeichneten Werke — der stets seltenen Heroen und Flügelmänner, als der einzelnen kühnen Schwalben, nicht gedacht — in Gedanken zusammengefasst, und damit die Aufnahme eben der ausgezeichnetsten Tonkünstler und Compositionen bey allen den gebildetsten Nationen Europa's vergleicht: so kann er nicht anders, er muss glauben, wir — und wir Deutsche vor allen — leben wahrhaftig im Zeitalter der Musik; und es bedarf, dieses Glaubens theilhaftig zu werden, noch nicht einmal der Gegenwägung dessen, was in andern Künsten während dieser Zeit geleistet und wie es im Ganzen aufgenommen worden.

Zu diesen, altväterisch gesprochen, *unnützen* Gedanken — die sich leicht mit vielen, noch unnützern vermehren liessen, wollte man sie verallgemeinern, und fragen: woher? wodurch? wohin? u. dgl. — zu diesen ward der Rec. von neuem durch die zwey hier genannten Werke veranlasst. Er glaubt von sich behaupten zu dürfen, dass er dem Gange der jetzigen Kunstbildung und Kunstübung in Deutschland achtsam gefolgt sey: und da kömmt ihm doch wieder ein Mann vor, dessen Namen sogar er hier zum erstenmale vernimmt, von dem er weiter kein Wort weiss, *) und der doch gleich mit Arbeiten auftritt, die, aus einer nicht eben leicht zu handhabenden und in neuerer Zeit durch die grössten Genien so hochgetriebenen Gattung, neben den besten — wir wollen nicht sagen, Aufsehen, Epoche machen, aber wahrlich Stand halten können, und, wie dem Verf. Aufmerksamkeit, Achtung und Dank, so den Musikfreunden eine geistreiche Unterhaltung und einen würdigen, wahrhaft schönen Genuss verschaffen werden. Man siehet, dass auf Hrn. C., sowol von Seiten des Geschmacks, als von Seiten der Kunst, und auch, was die Anwendung der Kunstmittel anlangt, Mozart in seinen Trios und Quartetten am meisten gewirkt hat; und das könnte allein schon ein günstiges Vorurtheil für ihn erregen, eben jetzt, wo es für die jüngern Componisten so schwer geworden ist, vom allerneuesten Zeitgeschmack nicht entweder ins regellos Phantastische, ungemessen Schwärmende, oder ins ängstlich Gesuchte, mühseelig Künstelnde verlockt zu werden. — So sicher nun aber Mozart in jenen Werken des Hrn. C. Vorbild zu seyn scheint: so hat er doch in seiner Nachfolge keineswegs alle Eigenthümlichkeit, sowol der Gedanken, als der Anordnung u. Ausarbeitung zugesetzt; auch dem Stande der jetzigen Kunstpraxis, die für vorzüglich obligate Stellen, besonders des Klavierspielers, etwas mehr an brillanten, hervorsteohenden Passagen u. dgl. verlangt — wiewol mit rühmlicher Mässigung, sich zu bequemen gewusst — wie das ja Mozart für *seine* Tage und *deren* Stand der Kunstpraxis auch gethan hat. — Die Themata u. andern herrschenden Gedanken des Hrn. C. sind nie gemein oder nichtssagend, oftmals aber trefflich und sogleich ansprechend; auch die beygängigen sind stets zweckmässig und nicht selten sehr einnehmend: dabey die einen, wie die andern, fast ohne Ausnahme, natürlich und melodisch fliessend — als wohin sich sein Talent und seine Sorgfalt vorzüglich zu neigen scheint. Die Anordnung dieses gesammten Stoff's ist nirgends zu tadeln; und wenn sie hin und wieder gar zu bestimmt an jenes Muster erinnert, so überrascht sie doch auch zuweilen (z. B. im Mittelsatze des 2ten Quartetts) durch entschiedene Originalität sehr angenehm. Die harmonische Haltung und eigentliche Ausarbeitung zeugt durchgängig für einen Mann, der weis, was zur Sache gehört, der, was sich in dieser Hinsicht erlernen lässt, in der Gewalt hat, und der auch durch innern Sinn — nicht eben auf nie betretene Bahnen geführt, wol aber auf erwählten sicher erhalten wird, auch zuweilen einen freyen Abstecher macht, der angenehm unterbricht und dem Gange mehr Mannigfaltigkeit und Reiz giebt. — Endlich, die Behandlung der Instrumente beweiset: Hr. C. ver-

*) Anm. Hr. Clasing lebt als Musiklehrer zu Hamburg in allgemeiner Achtung. d. Redact.

stehe diese, dem Mechanischen nach, eben so gut, als in Hinsicht ihrer besondern Effecte. Aus jenem gehet auch hervor, dass diese Quartette, wiewol sie nicht blos für den innern Sinn, sondern auch für den äussern wahrhaft bedeutend hervortreten, doch nicht schwer auszuführen sind; kaum in einigen Stellen ein wenig schwerer, als jene mozartschen Trios oder Quartette. Dies aber muss ihnen nicht nur überhaupt, sondern vornämlich auch darum vortheilhaft seyn, weil sonach gar viele, und sehr achtungwerthe Liebhaber, die in guter Schule zwar nicht unbeträchtliche Geschicklichkeit erlangt, doch aber — weil sie mehr in der Welt zu thun gehabt — diese ihre Geschicklichkeit nicht bis zu dem Grade fortgebildet haben, welche nur allzuviele Compositionen unsrer Tage fordern; weil, wollen wir sagen, diese Liebhaber nun im Stande sind, was hier von ihnen verlangt wird, wirklich gut und wie es seyn soll, auszuführen. Auch ist und bleibt es, mag es von noch so wenigen Künstlern beachtet werden, doch immer ein wesentlicher Vorzug jedes Werks jeder Kunst, wenn die Mittel zu dem Zwecke in gleichmässigem, abgewogenem Verhältnis stehen.

Das ist es, was der Rec. von diesen zwey Quartetten im Allgemeinen zu sagen hat; und findet man es fast nur empfehlend, so ist das eben sein Wunsch. Ueber Einzelnes kann er nun kurz seyn.

No. 1 ist mehr gefällig und ziemlich brillant; No. 2 mehr ernst und affectvoll gehalten; jene, in dieser Hinsicht und im Ganzen genommen, etwa dem mozartschen Quartett mit Klavier aus Es, diese dem, aus G moll, zu vergleichen. Das erste Quartett fängt an mit einem *Allegro con spirito*, das aber doch nicht zu schnell zu nehmen ist, aus Es dur. Ein sanftes, harmonisch schön gearbeitetes *Andante sostenuto* aus As dur folgt; und in dieses fällt, überraschend und effectvoll, ein sehr lebhaftes *Scherzando* aus C moll ein, das mit heiterm Trio aus As dur wechselt. Das feurige Finale, *Presto*, aus Es dur im Sechsachteltakt — manche Stellen, zur Erleichterung des rechten Vortrags, in Zweyvierteltakt übersetzt — ist wahrhaft aus Einem Stück und von trefflicher Wirkung. — Das zweyte Quartett beginnet mit einem *Allegro* aus E moll, in dem Ernst und Würde mit Feuer und Kraft aufs rühmlichste verbunden sind, und zuweilen ein sehr sanfter Zwischensatz wahrhaft wohlthut. Der zweyte Theil, bis zur Rückkehr des Anfangs, ist trefflich gearbeitet. (Bey S. 5, Syst. 5 sey folgende Bemerkung erlaubt, zu welcher aber auch andere Stellen Gelegenheit geben. Der Verf., der sehr wohl für das Ohr und den Geschmack rein zu schreiben weiss, hat, wie auch manche Andere unter den neuesten Componisten, die Weise angenommen, für das Auge und den Verstand da unrein zu schreiben, wo, wie er mit jenen Andern glauben mag, durch Verminderung der Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen die Ausführung erleichtert werden würde. Rec. kann dies nicht billigen, am wenigsten in der Klavierstimme. Derjenige Klavierspieler, welcher solche Compositionen lieben und ausführen kann, braucht solcher Hülfen auf dem doch falschen Wege, gewiss nicht; ja, da er an regelmässiges Fortschreiten der Harmonie, nicht nur im Klang, sondern auch in der Schreibart, gewöhnt ist, stört ihn solche, dem System nach falsche Bezeichnung, wenigstens beym ersten Durchspielen. Ein Anderes ist es in gewissen, dem Verf. ohne Zweifel so gut, als dem Rec. bewussten Fällen, und aus bekannten Ursachen, mit Blasinstrumenten: da erleichtert es offenbar, und erleichtert sehr, was ausserdem ungemein schwierig wäre und von den meisten Blasinstrumentisten wenigstens unsicher vorgetragen werden würde; und darum lässt sich hier jener Aus- und Abweg nicht tadeln. Auch darin scheint dem Rec. Mozart das sicherste Muster zu seyn, wie dieser es namentlich in seinen Symphonien aus Es dur und G moll machte. Weiter sollte man aber nicht gehen. So bleibt es eine, mit guten Gründen unterstützte Ausnahme von der Regel: sonst aber wird diese ohne Noth verletzt, und das ist nicht Recht; und der Willkür Thor und Thür geöffnet, und das ist nicht weise.) Der Ausbeugung nach Dur, S. 7, Syst. 3 u. folg., glaubt Rec. noch besonders gedenken zu müssen. Eben sie wird jetzt so oft zu nichts verwendet — mithin gemissbraucht: aber eben wo und wie sie hier stehet, ist sie von schöner Wirkung; eben für solche Fälle sollte sie aufgespart werden. — Der Mittelsatz, aus C dur, ist originell entworfen, und, so viel Rec. weiss, diese Gestaltung noch nicht dagewesen. Er ist *Phantasie* überschrieben, und verdient diese Benennung allerdings, obschon er stets in gleichgemessener Taktart bleibt. Er beginnet mit einem fremdartig

Digitized by Google

erfundenen und fortgeführten, doch immer regelmässigen *Andante*, in welches ein heftiges *Scherzando* einfällt, das wieder, und sehr wohlerwogen, zum ersten Tempo und den dort weiter ausgeführten Hauptideen zurückleitet, und dann den zweyten Satz, verändert, wiederbringt. Das Ganze rundet sich, für Verstand und Empfindung, trefflich ab, und kann von Niemand ohne lebhafte Theilnahme gehört werden. — Das Finale, *Allegro spiritoso*, das aber mehr gewichtig und feurig, als leicht und schnell, vorgetragen seyn will, schliesst sich mit seinem Ernst und seiner Kraft sehr passend an, und ist wieder ein wacker ausgearbeitetes Stück. Nach gewöhnlichem Zuschnitt gemessen, wäre es, dem Charakter u. der Schreibart nach, mehr ein erster, als ein letzter Satz solch einer Composition. Hin und wieder, z. B. S. 18 oben, kommen hier durchgehende Noten vor, die nur, wie es Seb. Bach im Scherz meynte — *durchgehen*. —

Hiermit, und mit wahrer Achtung, scheidet Rec. von Hrn. C., und hofft, ihm im Laufe ihres beyderseitigen Künstlerlebens bald wieder zu begegnen.

Sonate à quatre mains pour le Pianoforte, comp. par Charl. Neudeck. No. 1. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 4 Fr.)

Der Verf. ist gewiss ein Mann von Kenntnis und nicht geringer Geübtheit in seiner Kunst, aber im Ganzen seines Styls noch nicht fest, und in der Ausführung noch viel zu sehr am Einzelnen hangend, und an diesem zu viel künstelnd. Die höhern Anlagen zum Dichten in der Tonkunst bey ihm vorausgesetzt — wie wir denn dies recht gern thun wollen: so wird er doch erst diesen Mängeln abhelfen müssen, wenn er mit seinen Arbeiten unverkümmertes Wohlgefallen erregen und somit Glück machen will. Jenes aber wird ihm, dünkt uns, dadurch am sichersten gelingen, dass er sich gewöhnt, recht einfach, doch dabey durchaus folgerecht zu schreiben; aller Kunstmittel (des Modulirens, Figurirens etc.) sich sparsam zu bedienen, und nichts zu sagen, was wegbleiben oder mit Wenigerm ausgesprochen werden könnte.

Die Sonate fängt mit einem *Allegro con fuoco* in G dur an, das sein gutes Thema gleich bestimmt und fasslich angiebt, auch die Zwischengedanken, wie sie in der Folge da und dort verstreuet vorkommen, bald bemerklich macht. Diese contrastiren zweckmässig mit jenem: und so ist der Entwurf zu loben. Der zweyte Theil, der, bis zur Rückkehr des Anfangs, ganz richtig vorzugsweise der Ausführung des Hauptthema's gewidmet ist, beweiset Sinn für contrapunktische Stellung und Ausarbeitung: aber noch fehlt es dabey an Tiefe und Leichtigkeit der Handhabung; durch Vereinigung dieser beyden Vorzüge aber wird erst in solcher Ausführung sicherlich Monotonie und Steifheit vermieden; was hier, wenigstens nicht ganz, geschehen ist. Doch ist so etwas immer besser, als leeres Klingeln mit nichts, oder Lärmen mit Fremdartigem, wie wir das Eine oder das Andere in den zweyten Theilen nicht weniger Klaviersonaten junger Componisten unsrer Tage finden.

Das *Andante con espressione* in C, wechselt mit einer sehr einfachen, angenehmen Melodie in *Dur*, wo alle Stimmen wohlerwogen und wirklich schön geordnet sind — ohngefähr nach Clementi's Weise in den Andantes seiner vierhändigen Sonaten — und einem scharf und rauschend eingreifenden Satze in *Moll*. Dieses ganze Andante scheint Rec. bey weitem das beste Stück der Sonate, und aus ihm hat er zunächst das Günstige gefolgert, was er oben von dem Verf. ausgesprochen hat.

Ein langes *Allegro vivace* in G beschliesst, und es ist leicht zu bemerken, der Verf. habe auf dies vor allem gerechnet. Desto mehr thut es dem Rec. Leid, gestehen zu müssen, dass ihm diese Rechnung trüglich scheint. Das Stück schliesst sich, in seiner Heftigkeit, was den Ausdruck betrifft, und in seiner Wunderlichkeit und Künstlichkeit, in Hinsicht der Ausführung, gewiss nicht gut an die andern an. Aber auch davon abgesehen, und dasselbe als einzeln für sich betrachtet, kann es durch das Wirrige, Widerhaarige seiner Gedanken, und noch mehr durch das Zerhackte, Gesuchte, Forcirte in der Behandlung derselben schwerlich Wohlgefallen erregen, selbst wenn es durchgehends deutlich, nett, und auch mit aller Lebendigkeit vorgetragen wird; wozu jedoch überaus geübte Spieler erforderlich seyn würden: diese aber dürften dann weder durch den Stoff, noch durch die Ausarbeitung sich befriedigt fühlen,

Digitized by Google

obschon die letzte hin und wieder von nicht gemeiner Combinationsgabe zeugt.

Rec. wünscht, dass Hr. N. diese Ausstellungen ohne Empfindlichkeit aufnehme, ruhig prüfe, und, findet er sie nicht ungegründet, in der Folge beherzige. Es wäre Schade, wenn er sich in die Gesellschaft jener Componisten unsrer Tage hineinschriebe, welche man vielleicht am bezeichnendsten die hypochondrischen nennen könnte; und das Finale dieser Sonate scheint darauf zu deuten, dass er von ihnen verstrickt zu werden, Gefahr läuft.

---

24 *Capricci in tutti tuoni, per il Violoncello solo, composti da J. J. F. Dotzauer* — — Op. 55. In Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Pr. 1 Thlr.)

Ohne, so viel wir wissen, Ansprüche auf die hohe Vollkommenheit eines B. Romberg, Delamare, und der wenigen, diesen nahe zu stellenden Künstler zu machen, hat sich Hr. D. doch bereits den Ruf eines wackern und gründlichen Violoncellisten, sowol durch sein Spiel, als durch seine Compositionen erworben; und als solchen bewährt er sich auch durch diese Capricci. Sie enthalten viel Gutes und Nützliches, zeigen von umfassender Kenntnis des Instruments, und sind daher jedem, schon ziemlich geübten Spieler mit Grund zu empfehlen. Was Rec. etwa daran auszusetzen hätte, wäre: eine Manier, die mehr dem schlickschen, als dem B. rombergschen Zeitpunkt anpasst; zu häufiger Gebrauch von jener Zeit her gewöhnlicher Harmonienfolgen (z. B. die häufigen Septimengänge etc.) und mitunter zu viel Einförmigkeit der Figuren. Auch hat wol Hr. D. in No. 10 (E dur) die Freyheit das Capriccio in Hinsicht auf Modulation etwas zu weit ausgedehnt, indem er, gleich nach den ersten 6 Takten, die Haupttonart gar zu sehr aus dem Gesichtspunkt verloren hat. Das Capriccio ist hierin doch etwas eingeschränkter, als die freye Phantasie. — Im Allgemeinen ist übrigens, wie schon gesagt, dies Werkchen zum Studium sehr empfehlenswerth. Druck (auf Stein) und Papier sind sehr gut, und der Preis sehr mässig. Folgende Kleinigkeiten sind aber zu berichtigen. No. 1, im Allegro, Takt 45, muss das 3te Achtel, a statt h heissen. No. 4 im 14ten Takt sind die 2 Achtel, $\frac{a}{c}$ $\frac{g}{h}$, einmal zu viel. No. 5 im Allegro muss am Anfang des 4ten Systems, statt des Bass-, das Tenorzeichen stehen. Eben so muss No. 16 zu Anfang des 5ten Takts nach der Fermate, und zu Anfang der folgenden Zeile ebenfalls, das Tenorzeichen stehen. No. 18 muss das 1ste Viertel des 11ten Taktes c statt d heissen. No. 20, im Allegro, muss statt dem ♯ vor der ersten Note des 4ten Taktes ein ♮ stehen.

Kurze Anzeige.

Rondo pastoral pour le Pianof. par Ferd. Ries. Leipzig, chez Peters. (Pr. 12 Gr.)

Eine Kleinigkeit, die, recht nett und zierlich vorgetragen, gefallen kann, wenn auch mehre Stellen zu ausgedehnt und die Gedanken selbst meistens nicht eben ausgezeichnet befunden werden sollten. Die Noten an sich sind sehr leicht vorzutragen, und kann daher ein Scholar um so eher alle Achtsamkeit auf möglichste Vollendung des Vortrags wenden. Hierzu ist wol das Werkchen zunächst bestimmt gewesen, und hierzu zunächst auch zu empfehlen.

Hierbey, als *musikal. Beylage*, *No. VII*,

zwey Compositionen der altkirchlichen Worte des Ave Maria, beyde für einfachen Chorgesang ohne Begleitung, übrigens aber die erste, vom königl. sächs. Hof- und Kirchensänger, Hrn. Benelli in Dresden, im altitalienischen, die zweyte, vom Organisten und Musikdirector, Hrn. Friedr. Schneider in Leipzig, im neuern deutschen Kirchenstyl.

LEIPZIG, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

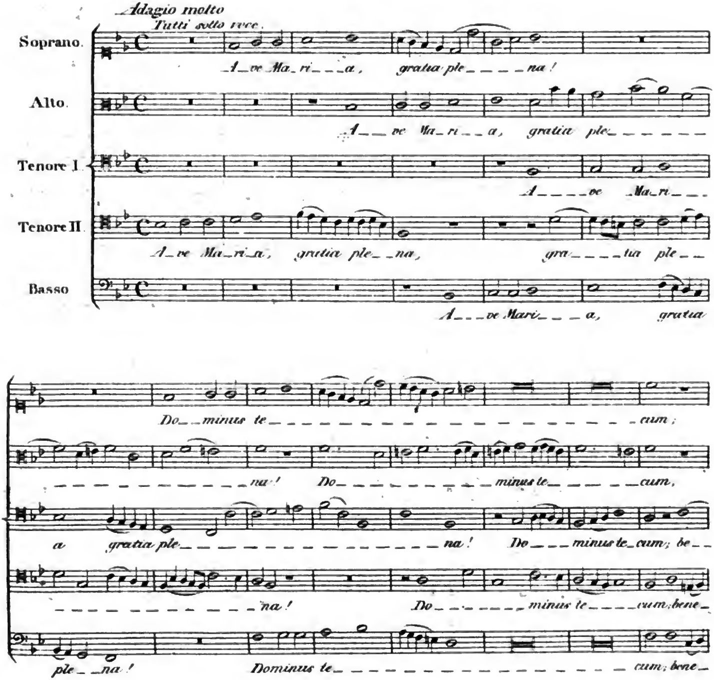
Nº VII
Beilage zur allg. musikal. Zeitung Jahrg. 1817

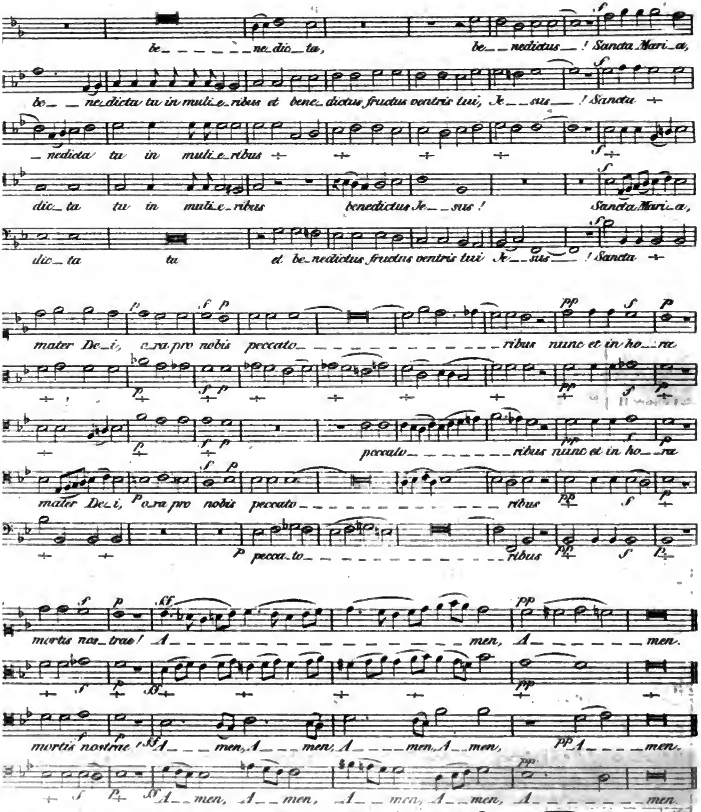
I.
AVE MARIA

a 5 voci, per coro senza instrumenti,

di

Antonio Benelli.





Digitized by Google

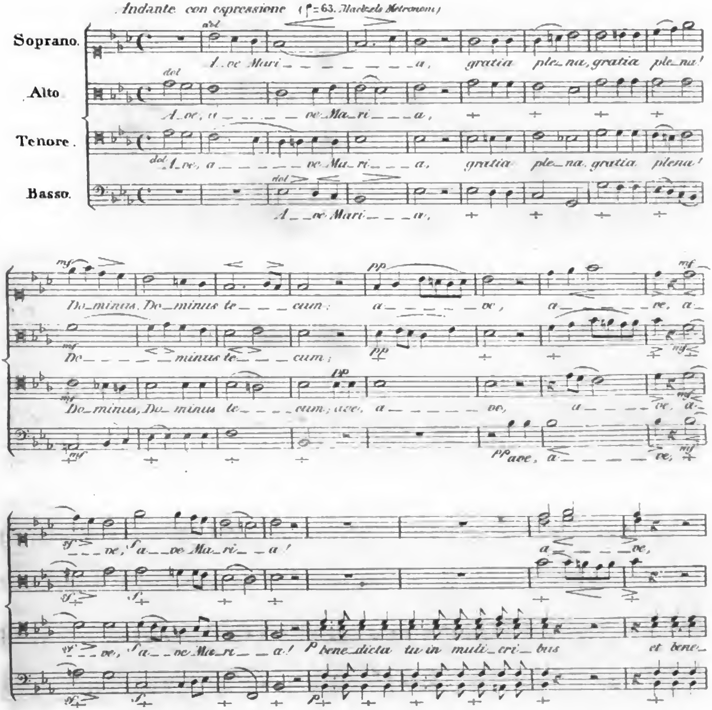
II.

AVE MARIA!

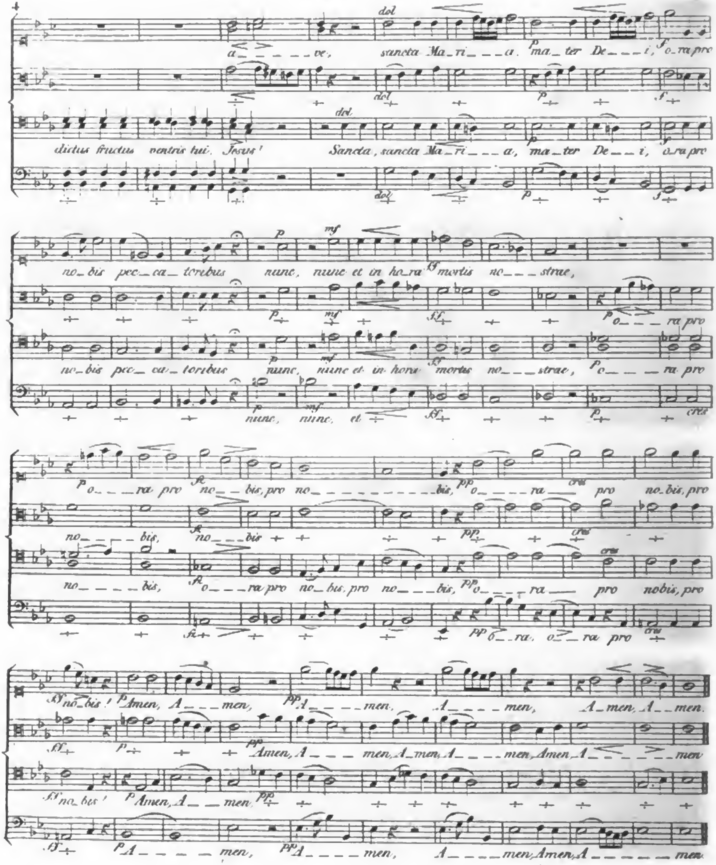
für den Chor ohne Instrumente,

von

Friedrich Schneider.



Digitized by Google



Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 3ten December. №. 49. 1817.

Praktische Resultate etc.
(Beschluss aus der 48sten No.)

§. 52.

Nun sey es mir zum Schlusse erlaubt, auch noch *Einige neue Ideen zu einer veränderten Einrichtung der Blasinstrumente mit Tonlöchern im Ganzen* auszusprechen, und die Frage zu untersuchen: ob diese Instrumente sich nicht etwa auch nach einer andern Anlage, als bisher, construiren liessen, welche vielleicht eigne Vortheile gewährte?

Ohne Anmassung, eine solche Aufgabe erschöpfend zu lösen, glaube ich doch wenigstens eine Idee hier in Anregung bringen und weiterer Prüfung untergeben zu dürfen.

Der Urgrund aller Unvollkommenheit, der ganzen Verwickeltheit, Künstlichkeit und Schwierigkeit der Applicatur dieser Instrumente nach ihrer dermalen bestehenden Einrichtung, liegt, wie wir aus §. 40 bis 51 gesehen, in der Nothwendigkeit mehrer Tonlöcher, als uns Finger zu Behandlung derselben zu Gebote stehen; welche Nothwendigkeit denn wieder einzig auf dem Umstande beruht, dass der Tonumfang dieser Instrumente schon mit dem Grundton ihrer Röhre, mit dem Ton I anhebt, nicht, wie z. B. die in diesem Stück weit bequemer berechneten Posaunen, erst mit einem Beyton II, oder III etc. (§. 40.)

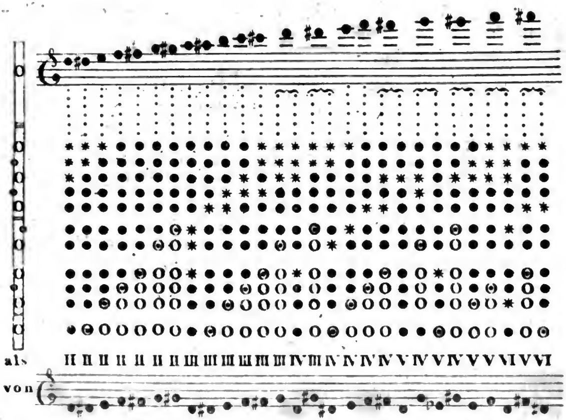
Wenn es uns nun aber gefallen wollte, solche Instrumente ebenfalls so einzurichten, dass sie, wie die Posaune, zwar ihren Grundton nur ganz schlecht, und meinethalben ganz unbrauchbar, aber ihre Beytöne II, III, IV etc. desto vollkommner angäben, d. h. wenn wir sie viel enger im Verhältnis gegen ihre Länge bildeten, auf die Grundtöne verzichten, und nur von ihren Beytönen II, III u. f. Gebrauch machen wollten: so hätten wir Instrumente, auf welchen mit mehr nicht, als sechs Tonlöchern (ebenso wie auf der Posaune mit sechs Zügen) eben das geleistet werden könnte, was z. B. die Flöte mit 11 Tonlöchern leistet, d. h. es könnten damit alle Töne der sogenannten chromatischen Scala als natürliche Töne, ohne alles mühsame und mangelhafte Dekken und Stopfen erzeugt werden, und auch, ohne dass ein Finger jemals zwey Löcher auf einmal zu bedienen nöthig hätte; im Gegentheil würde der Tonreichthum eines solchen Instrumentes durch noch einige Tonlöcher mehr für die überschüssigen Finger noch unbeschreiblich vermehrt und verbessert werden können, und die sämmtlichen Töne überdies weit gleicher und klangvoller darauf heraus kommen, weil man, eben wegen Entbehrlichkeit alles Stopfens (wo also die in §. 45 der Akustik erwähnte Rücksicht wegfiele) alle Tonlöcher vollkommen weit machen könnte. Dies alles folgt aus all dem bisher Gesagten unwidersprechlich, und bedarf nach demselben nicht einmal mehr einer Erläuterung.

§. 53.

Nur denen, welche neben ihrer Ueberzeugung aus Gründen, auch noch gern mit Händen greifen mögen, sage ich, dass sie einen nichts kostenden, wenigstens *ziemlich* vollständigen Versuch leicht auf jeder Flöte mit dis-, $\overline{f}$- und gis-Klappe anstellen können, indem es jedem nur einigermassen geübten Flötenspieler leicht gelingen wird, alle Töne von $\overset{=}{d}$ an aufwärts bis $\overset{\equiv}{b}$, herauszubringen, *ohne dazu mehr, als die sechs untersten Tonlöcher zu gebrauchen.* Die beygefügte Tabelle giebt diese Applicatur an. Der

Digitized by Google

Augenschein zeigt, dass hier alle höhere Tonlöcher durchgängig geschlossen bleiben, und also als nicht existirend anzusehen sind:



zu Gottfried Webers Akustik.

Auf dieser Tabelle ist übrigens das eigentliche geltende Tonloch, welches wir bisher immer als Tonloch b bezeichneten, überall durch das Zeichen ⊙ bezeichnet. Das Zeichen ✱ bedeutet die Tonlöcher, deren eines oder mehre am geltenden Theil der Röhre A-B (S. §. 48 der Akustik) willkürlich geöffnet werden können.

Ganz vollkommen befriedigend werden freylich all diese Töne auf einer gewöhnlichen Flöte nicht hervorkommen, aus dem begreiflichen Grunde, weil eine solche Flöte dazu nicht eigentlich eingerichtet ist, sondern viel zu weit im Verhältnis ihrer Länge (weshalb denn auch die höhern Töne oberhalb $\overline{\overline{\overline{a}}}$ oder $\overline{\overline{\overline{b}}}$ nicht mehr ansprechen wollen) und mit viel zu engen Tonlöchern: allein genügen wird der Versuch doch, um ahnen zu lassen, wie er auf einem gehörig eingerichteten Instrument ausfallen würde, und wie noch weit befriedigender der Erfolg seyn müsste, wenn man eins, zwey bis vier Tonlöcher mehr für die sonst doch überflüssigen, unbeschäftigten, übrigen Finger anbrächte, und überhaupt auf noch weitere Vervollkommnung eines solchen Instrumentes auch nur ein Zehentheil des Fleises anwenden wollte, mit dem man seit so vielen Jahrzehenden unverdrossen an der weit misslichern Verbesserung der Blasinstrumente nach der bisherigen Einrichtung gekünstelt und gegrübelt hat.

§. 54.

Uebrigens ist nun freylich der tiefste der so hervorgebrachten Töne um eine ganze Octave höher, als der sonst tiefste Ton, oder Grundton der Flöte, und folglich müsste eine nach solchen Grundsätzen eingerichtete Flöte allerdings noch einmal so lang werden, als bisher, wenn sie dieselbe Tiefe wie bisher behalten sollte. Allein wäre dies denn ein so wesentliches Unglück? Die Bass-Posaune ist ja (wie aus der Akustik, §. 14,

Digitized by Google

§. 23 flg. bekannt ist) ganz auf dieselbe Art noch einmal so lang, als sie zu seyn brauchte, wenn man von ihren Grundtönen Gebrauch machen wollte, die Tenorposaune brauchte nur etwa ⅓ so lang zu seyn etc.; und wer klagt darüber? welcher Posaunist möchte wol eine kürzere Posaune, die aber eilf Züge bedürfte, statt, wie bisher, nur sechs? (vergl. was wir §. 24-29 der Akustik über Posaunen gesagt haben) — und wenn bey einem also gebauten Instrumente die Tonlöcher nicht leicht mit den Fingern vollkommen zu bedecken, und etwa auch nicht bequem zu erreichen seyn sollten: so würden Klappen der §. 38 am Ende erwähnten Art beydes leicht und vollkommen ersetzen.

Doch ich will meine Idee ja nicht verfechten, noch weniger anpreisen, sondern nur zur Würdigung ausstellen.

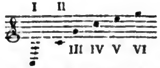
§. 55.

Eben von dem Gesichtspunkt aus, wo wir hier stehen, wird nun übrigens auch jeder ermessen können, wie leicht und zugleich wie reich an Tondoubletten vollends die weidingersche sogenannte Klappentrompete seyn muss, indem die Trompete nicht nur, wie die hier angegebne Flöte, ihren eigentlichen Grundton (I) wegwirft, sondern auch sogar die Beytöne II und III nur selten gebraucht, und zumal ihr Solo-Spiel sich fast einzig um weit höhere Beytöne IV, V, VI, etc. dreht, welche alle noch viel näher beysammen liegen, als die zwey tiefsten Töne einer solchen Flöte. Die Trompete braucht, um eine vollkommne und lückenfreye Tonleiter vom tiefsten g an aufwärts, und zwar von lauter natürlichen Tönen (ohne alles Stopfen eines Tonlochs unterhalb b) zu erhalten, sogar mehr nicht als vier Tonlöcher, (gis, a, b, h,) wobey sie doch schon die Töne $\bar{e}$, $\bar{g}$, $\bar{gis}$, $\bar{\bar{b}}$, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{cis}}$, dis zweymal, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, etc. dreymal etc. haben kann, und *jedes* Tonloch *mehr*, den Tonreichthum des Instruments noch um eine Menge von Doubletten, Tripletten etc. vermehren, und das Spiel noch unvergleichlich erleichtern muss. Ich habe Herrn Weidingers Trompete nie gesehen: aber sie müsste sehr unvollkommen gedacht und ausgeführt, und die Tonlöcher daran sehr planlos angebracht seyn, wenn das Instrument nicht allen obigen Erwartungen entspräche.

Nachschrift.

Die vorstehenden Abhandlungen waren schon seit August 1815 an die Redact. der allg. musik. Zeit. abgeschickt *), als zu Ende Septembers, in No. 38 dieser Blätter, aus London und Cöln zwey nicht uninteressante Notizen einliefen von einzelnen, neuerlichst wiederholten Versuchen, die Metallinstrumente durch Tonlöcher mit oder ohne Klappen zu vervollkommnern, und zwar, von einem Signal- oder Flügelhorn (Bugle-Horn) mit Klappen — von einer Trompete und einem Horn mit 7 Tonlöchern ohne Klappen, und von einem Klappenhorn; nebenbey auch von einem Bugle-Horn mit vollständigem Posaunenzug.

In wiefern indessen bey diesen Versuchen nach Grundsätzen und folglich *zweckmässig* zu Werk gegangen worden, ist aus jenen Notizen nicht mit Bestimmtheit zu ersehen; ja, nach manchen darin vorkommenden Stellen zu schliessen, ist es sogar zu bezweifeln, indem darin zum Theil offenbar irrige Grundsätze vorausgesetzt werden. So z. B. heisst es: das letzt erwähnte Bugle-Horn könne durch einen posaunenähnlichen Auszug *um eine Quarte* tiefer gemacht werden, und hierdurch erhalte dasselbe nicht nur *alle Töne von seiner Grundnote aufwärts* — Schon dies ist physisch unmöglich! Die natürlichen Töne des Bugle-Horns sind:



die Lücke von dem Grundton I (welcher, wie wohl zu merken, auf dem kurz und weit gebauten Bugle-Horn völlig gut anspricht und immer gebraucht wird) bis zu II, beträgt also eine volle *Octave*, und diese kann durch einen nur eine *Quarte* wirkenden Auszug unmöglich ausgefüllt werden.

---

*) Anm. Die für eine Zeitung eigentlich zu grosse Ausführlichkeit, und der, doch nur einen Theil der Leser näher angehende Inhalt dieser unter sich verbundenen Abhandlungen, waren Ursache, dass wir sie nur nach und nach, mit gehörigen Zwischenräumen, drucken liessen: ihr Gehalt und bedeutender Werth — dass wir sie nicht ungedruckt zurück geben wollten. d. Redact.

Digitized by Google

Von *dieser* Seite hat also der londoner Hr. Ref. offenbar zu viel von der Wirkung der angebrachten Verbesserung behauptet: von einer andern Seite aber auch wieder eben so offenbar zu wenig. Er fährt nämlich fort: — sondern auch eine diatonische und chromatische Quarte (?) tiefer, als seine Grundnote, *folglich zwey vollständige Octaven.* — Es *muss weit mehr* Umfang haben; denn schon das gemeine Buglehorn hat, (wie gleich obiger Notenplan zeigt) einen Umfang von mehr als zwey Octaven, und das beschriebnermassen verbesserte muss also besitzen: *erstens* = eine vollständige ununterbrochne Tonreihe von g bis g, von da eine Lücke bis c, und von c an wieder eine ununterbrochne Tonreihe bis G.

Eben so wird, als Princip, nach welchem bey der erzählten Verbesserung des Waldhorns verfahren worden, gesagt: durch das gewöhnliche Stopfen werde der Luftstrom *zurückgehalten*, die Luft *verdichtet*, und — eben diese *Verdichtung* erfolge auch durch Klappen, *bey deren Oeffnung ein Druck auf den fortlaufenden Luftstrom entstehe.* Die erzählte Verbesserung mag trefflich seyn, aber aus *solchen* Principien ist sie alsdann gewiss nicht erfolgt.

Aus völlig missverstandnen Grundbegriffen fliesst (hier gelegenheitlich bemerkt) auch das, was ein Correspondent der mus. Zeit. in No. 16, des XVIIten Jahrgangs gegen das *rechtwinklige Paukenfell* sagt. Er meynt nämlich: eine solche Membran könne keinen *reinen* Ton geben, denn sie könne nicht, gleich der kreisrunden, durch einen Anschlag im Mittelpunkt überall „*gleichförmig*“ und „*gleichmässig*“ in Schwingung gesetzt werden. Soll dies nun heissen: nicht *überall gleich stark* und folglich nicht überall gleich hoch) so — hängt ja doch, nach allbekanntesten Grundsätzen die Höhe oder Tiefe des Tons (die *Geschwindigkeit* der Schwingungen) von der grössern oder geringern *Stärke* der Schwingungen nicht ab; mehre, sonst gleich gestimmte Saiten geben ja doch einerley Ton, wenn gleich die Eine stärker, die Andre schwächer in Vibration gesetzt, angeschlagen wird, und — wer jemals z. B. ein Klavier oder eine Geige gesehen, weis, dass dort die Saiten niemals in der Mitte ihrer Länge angeschlagen oder angestrichen werden: ja dass der Anschlag oder Anstrich in der Mitte gerade am allerschlechtesten wäre, und, insbesondre von der Pauke weis jeder Pauker (und jeder Andre kann es leicht durch den ersten besten Versuch erfahren,) dass eine Pauke, ganz in der Mitte ihrer Fläche angeschlagen, einen schlechten, hölzernen und unreinen Ton giebt, der beste Anschlagspunkt vielmehr ungefähr eine Hand breit neben dem Mittelpunkt liegt. — Oder versteht der Hr. Einsender jener Bemerkung unter der *Gleichförmigkeit* und *Gleichmässigkeit* der Schwingungen, welche nur durch Anschlag im Mittelpunkt der sämmtlichen Radien oder Saiten erzielt werden könne, etwa gar dieses: *dass eine nicht genau in der Mitte angeschlagne Saite sich bey der Vibration in zwey Saiten von ungleicher Länge theile* und also einen falschen Ton angebe? — Fast wäre es Beleidigung, eine solche Ansicht, ein solches Verkennen der Lehre von Schwingungsknoten etc. bey Ihm zu vermuthen, gäbe er nicht selbst den gegründetsten Anlass zu solcher Vermuthung, indem er sagt: „Die Reinheit .... gründet sich .... auf die in Vibration gesetzten Saiten *von einerley Länge, weil sie* in ihrem Mittelpunkt angeschlagen werden.“ Man müsste noch kein Klavier, keine Geige, kein Hackbret aufmerksam betrachtet haben, um an solche Sätze zu glauben.

Was von *hermetischem* Verschluss des Paukenkessels gesagt wird, fällt wol schon darum hinweg, weil alle Pauken *nicht* hermetisch verschlossen sind, sondern jede unten einen offnen Schalltrichter hat (der nur einwärts gekehrt ist, weshalb mancher nichts davon weis.)

Uebrigens sehe ich gar wol, dass die, (eben darum nur als hingeworfene Idee *zum Versuch* vorgeschlagne) rechtwinklige Pauke ganz andern, nicht unwichtigen Zweifeln und Einwendungen ausgesetzt seyn möchte: nur aber *solchen* nicht.

Endlich ist die in eben jenem Aufsatz als neu angekündigte Erfindung, die Pauke mittelst einer einzigen Schraube zu stimmen, schon vor Jahren in der mus. Zeit. von München aus bekannt gemacht worden. — Die in eben diesem Aufsatz beschriebene Posaunen-Verbesserung ist gänzlich unverständlich. So viel hier *gelegenheitlich.*

Gottfried Weber.

N a c h r i c h t e n.

Dresden. Wer es sich, wie wir, von uns wahrlich behaupten dürfen, mit Ernst, Eifer und

Digitized by Google

beharrlichem Fleis, auch mit Benutzung gewiss nicht geringer und nicht einem jeden verstatteter Mittel, Jahrzehende lang hat angelegen seyn lassen, eine Kunst, ihrer Theorie und Praxis nach, genau kennen zu lernen, und sein Urtheil über sie und ihre Erzeugnisse zu läutern, und, geläutert, zu befestigen; wer dann, wie wir nicht minder von uns behaupten dürfen, beym Aussprechen seiner Urtheile zugleich das unverrückt vor Augen behält, was Humanität und Sitte eigentlich von jedem verlangt, der öffentlich und vor Gesitteten auftritt — und nun doch siehet, wie, was er sagt, zwar nicht verworfen, auch wol nachgeschwatzt, dessen ungeachtet aber, nach wie vor, immer und immer wieder, sey es auch (wir wollen das gar nicht in Zweifel ziehen) mit sonst gar vorzüglichen Talenten und Geschicklichkeiten, doch aber ganz offenbar ohne Kenntnis der Sache — hier also der Musik — frischweg öffentlich abgeurtheilt wird; wie die Künstler, nach wie vor, was ihnen nicht blos und unbedingt schmeichelt, zu ignoriren affectiren; wie, was man die Lesewelt nennt, Wahres und Falsches, bedachte Prüfung und hohle Worte, mit gleicher Eil, und in gleicher Absicht — blos um über das Gesprochene wieder zu sprechen — herunterlieset; ja, selbst für diese Absicht, nach wie vor, doch nur auf Einzelnes und Persönliches, und auch *darauf* wieder blos für den Augenblick merkt, übrigens aber bleibt, wie zuvor: der — ich komme endlich zu Athem — der würde, entweder sich, etwas stolz, zurückziehn, wie jetzt so Mancher eben von denen, welchen ein *Os sublime* gegeben ist, oder er würde, etwas weichlich, ermatten — wenn er um irgend eines Andern willen, als einzig um die Sache, schriebe. Das Letzte ist aber bey uns der Fall; und so ziehen wir uns nicht zurück, und ermatten auch nicht, sondern fahren fort, wie bisher: bitten aber, diese, freylich breite, und Auswärtigen *vielleicht* unverständliche, *gewiss* uninteressante Ergiessung nicht durch die Redigirfeder abzudämmen, sondern durch den Druck ausfliessen zu lassen, indem sie ein- für allemal gilt, und wir damit die besten Absichten haben, möchten diese auch am fremden Orte nicht einleuchten.

Die beyden Wiederholungen der Oper Generali's, *Le Lagrime d'una Vedova*, bewiesen durch das fast ganz leere Schauspielhaus, und durch den so kärglich gezollten Beyfall, dass, so wie die Dichtung nicht gefallen, auch die Musik nicht hat eingreifen wollen. Dagegen erhielt das sich heranbildende, jugendliche Talent des Violoncellisten, Hrn. Kammermusic. Fr. Kummers, den lautesten Beyfall. Er liess uns zwischen dem ersten und zweyten Aufzuge jener Oper ein Adagio in C moll, a solo, von seiner Composition, und ein sehr anmuthiges Rondoletto in A dur hören. Er spielte beydes brav: dies, mit Leichtigkeit, guter Manier und Nettigkeit auch in den schwersten Gängen; jenes, mit Gefühl und Haltung in der Ausführung, beydes auch in vollkommen reiner Intonation, und mit einem sonoren, runden, keineswegs näselnden Tone — wozu bekanntlich dies Instrument unter gewöhnlicher Behandlung sehr hinneigt. Um sich auch des grössern Styls zu bemächtigen, und überhaupt dem Höhern und Vollkommnen in der Kunst sich zu nähern, sollte er eine Zeit lang unter einem der ersten Meister, z. B. unter B. Romberg, streng studiren. Es *müsste* ihm trefflich gelingen, denn er zeigt zugleich (auch durch seine Composition) Gabe der Erfindung und Begeisterung. — Sodann wiederholte die italien. Gesellschaft *Le Donne cambiate* von Pär, wovon wir schon in No. 64, S. 408 dieses Jahrgangs gesprochen haben. Wir wollen nur einige Worte hinzusetzen. Hr. Bassi hatte, wegen Unpässlichkeit des Hrn. Benincasa, dessen Rolle als Schuhflicker Biaggio übernommen, und spielte sie, als echter Komiker, mit natürlichen, unter einander übereinstimmenden, eben darum nur desto kunstgemässer belustigenden Gesten, und mit einer durchweg so interessanten Mimik, wie es dieser Charakter irgend zulässt. Er erhielt allerdings die Aufmerksamkeit des Publicums, vorzüglich in der Scene vor dem Duett, welches den 1sten Aufzug beschliesst: noch interessanter fand man aber Mad. Sandrini in dieser Scene. In der That zeigte sich an jenem Abende ihr Talent vorzüglich: ihre Stimme war stärker, als gewöhnlich; sie spielte ganz allerliebst; und diese Rolle ist sicher eine ihrer vollendetsten.

Bey Gelegenheit der Vermählung der Prinzessin Mariane von Sachsen. am 29sten Sept., war das Theater vom Hofe selbst nur für die Minister, Gesandten, Familien von hohem Range, und andere sehr ausgezeichnete Personen bestimmt. Abends um 6 Uhr trat unser verehrtester Landesherr, nebst der ganzen königl. Familie, so wie der Infant D. Francesco di Paola von Spanien,

Digitized by Google

der sich seit einiger Zeit hier aufhält, ins Theater. Die erlauchte Vermählte wurde von den Sängern des königl. italien. Theaters mit einer Cantate empfangen, welche den Titel führt: *L' Accoglienza in occasione del felice Imeneo delle A. A. I. I. e R. R. Leopoldo di Toscana e Maria Anna Carlina di Sassonia* etc. Die Musik ist vom königl. Kapellm., unserm berühmten Carl Maria von Weber; der Text von Hrn. Celani. Dieser Text ist, wie denn neuere italien. Gelegenheitscantaten zu seyn pflegen, allegorisirend, ohne *eigentliche* Handlung und dramatische Entfaltung, mithin etwas kalt und steif: aber rühmenswürdig ist an ihm, die Wahl und Anordnung der Scenen unter sich; wo denn ein gewandter Componist auch seine Partie mit glücklichem Erfolge zu nehmen weiss. Vorzüglich schön ist, dass, nachdem Kunst, Wissenschaft, Handel, Feldbau, jedes das Seinige vom Herzen hat, und die ganze Bühne mit Wolken eingehüllt ist, auf strahlender Morgenwolke der Genius von Florenz sich niedersenkt, das zunächst auf das hohe, junge Paar Bezügliche vorträgt, und dann auf seinen Wink sich die Wolken zertheilen, damit die holde Braut einen Blick in ihre nächste Zukunft thue. Da zeigen sich nun durch die allmählig und dann gänzlich schwindenden Wolken, die Gärten von Boboli, der Arno, der Palast Pitti, ein Theil der Stadt Florenz etc.; hernach (die Himmlischen sind indess verschwunden) kommen frohe Toskaner jedes Geschlechts und Alters, unter ihnen, als Sprecher, ein blinder Greis, ihrer neuen Fürstin zu huldigen und Heil für sie und ihren erlauchten Gemal vom Himmel zu erflehen. So weit der Dichter! Ganz ausgezeichneten Genuss gewährte und den einstimmigsten Beyfall fand die durchgängig ausgezeichnete, in allen Haupttheilen wahrhaft vortreffliche Composition des Hrn. von W. Sie ist vor vielen ähnlichen Gelegenheitstücken, auch mancher der grössten neuesten Meister werth, im Einzeln betrachtet zu werden. Da fällt uns denn gleich in der Ouvertüre ein eben so origineller, als eingreifender Gedanke auf. Die Ouvert. ist nämlich in Es dur, und Hr. v. W. wusste in sie die Hymne zu legen, welche dem Ganzen des Gedichts als Prolog dient, und ein Andante in C dur ist, von welchem er dann mit einem einfachen, blos der Flöte gegebenen Uebergange in die Tonica zurückkehrt, worauf das Thema des Allegro wieder anfängt, und das Final-Chor eingeflochten enthält, das sehr kräftig geschrieben ist, und worin grosse Schwierigkeiten, durch die Richtigkeit in der Behandlung, sowol der Harmoniefolgen, als jedes Instruments, das an seiner gehörigen Stelle steht, in der Ausführung leicht werden. Der Schluss der Ouvertüre brachte bey allen Anwesenden eine rauschende Freude hervor. Die Hymne fing sich mit den Worten: *Benigno eccelso fato* an. Dies harmoniereiche Quartett in C dur, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, das meist im Thema von Violoncellen, und dann von Blasinstrumenten begleitet wurde, machte einen rührenden, aber keineswegs, weichlichen Eindruck. Nun traten eben jene Personificationen auf. Den Sachen und den Worten gemäss waren die Recitative stufenweise alle von Instrumenten begleitet, und gut declamirt. Sie wurden mit vollkommener Genauigkeit ausgeführt. Immer harmoniereicher erhoben sich die Solos der vier Stimmen, von denen jedes dem Charakter der Person und dem Sinne ihrer Worte, auch (wir loben dies gleichfalls vorzüglich) nach Beschaffenheit der Stimmen der vier Sänger, gesetzt waren und begleitet wurden. So konnte denn auch jede Sylbe überall verstanden werden, und ohne dass der Sänger sich darum Gewalt anthun, und so dem Wohlgefälligen schaden musste. Von einzelnen Stellen, die uns dem Componisten ganz vorzüglich geglückt scheinen, heben wir folgende aus. In der grossen Scene und Arie des Genius die Worte: *Dell' arte il tempio e del saper* — und die Worte: *Da l' Elba a Arno* — Reizend war das, mit heiterer Grazie, und mit Benutzung nationaler Melodien geschriebene Chor der Toskaner in A dur. Von trefflicher Wirkung trat da besonders auch die Stelle hervor, wo die Harmonie in Cis dur ist, und der Componist, um wieder in die Hauptton-art zu kommen, blos den Kunstgriff anwendet, die Soprane zwey Takte Cis aushalten, und nun das ganze Chor *sotto voce* gleich mit dem Accorde $\begin{smallmatrix}8\\5\\3\end{smallmatrix}$ eintreten zu lassen. So etwas fällt zwar auf dem Papier Niemanden auf, und, ists vorgemacht, kann's jeder nachmachen: aber so, am rechten Ort, trifft's doch nur der Genius, und da ists auch von schönem Effect, von wahrem Werth. — Ueberaus rührend war für das ganze Publicum die kurze Scene des Greises, welche Hr. Bassi, als sehr braver Schauspieler, trefflich darstellte.

Digitized by Google

Sein Recitativ bereitet zu dem Gebete in F dur vor. Dies halten wir für ein Meisterstück, worin Hr. v. W. auch seine tiefe Kenntnis in der Harmonie zu erkennen giebt. Es ergriff die Gemüther der Anwesenden unwiderstehlich, und erregte auch für den Comp. die Bewunderung des sämmtlichen Publicums. Mit einem Accorde in 3 min. ging er dann in eine *passata ragionata* mit dem Motive der Ouvertüre in Es dur über, um das Final-Chor zu beschliessen und dem erhabenen Paare in dem Allegro desselben Glück zu wünschen. Dies Chor schloss sich, wie wir schon gesagt haben, mit rauschender und glänzender Harmonie, woran Kenntnisse und Begeisterung gleichen Antheil hatten. Hrn. v. W.s Verdienst wird noch dadurch vergrössert, dass er dies Werk in kurzer Zeit zu schreiben veranlasst war; obgleich wir recht wohl wissen, dass eben ein solcher Drang, *ist man der rechte Mann dazu*, den Geist nur noch mehr beflügelt. Dass wir übrigens scharf aufgemerkt haben, und auch, wie wir es mit ihm meynen, wird Hr. v. W. wol aus dieser Anzeige bemerken. Jetzt noch Einiges von der Ausführung!

Die Besetzung war folgende. Die Kunst: Hr. Benelli; Ackerbau: Fr. von Biedenfeld; Wissenschaft: Mad. Mieksch; Handel: Hr. Benincasa. Jedes that, in seinem Recit., im Quartett etc. sein Möglichstes, alles vollkommen nach Wunsch hervorgehen zu lassen. Desgleichen trug Mad. Sandrini, als Genius von Florenz, ihr langes Recit. und ihre Arie mit Würde und innigem Gefühle vor. Das Gebet wurde in tiefer Rührung, das feurige Schlusschor in voller Begeisterung ausgeführt; wie das eben bey *diesem* Feste eines so innig, und von jedem Theilnehmenden verehrten Fürstenhauses wol kaum anders möglich war. Ganz dasselbe ist vom gesammten Orchester zu rühmen, und aus demselben Grunde.

Auf diese dramatische Cantate folgte Mozarts *Clemenza di Tito.* Ueber das herrliche Werk brauchen wir nichts zu sagen. Die Dauer der Vorstellung nicht allzusehr zu verlängern, hatte man für diesmal mehre Stücke weggelassen. Fr. v. Biedenfeld, als Vitellia, und Mad. Mieksch, als Sesto, waren zwar, kleiner Unpässlichkeiten halben, nicht vollkommen bey Stimme, wussten aber durch beste Ausführung dies vergessen zu machen. Vitellia übertraf den Sesto im Gesang: dieser jene im Spiel. Hrn. Benelli's würdige Declamation, als Tito, haben wir schon früher gerühmt und wollen uns selbst nicht wiederholen. Alle Uebrige, Chöre und Orchester, boten ihre besten Kräfte auf; so dass dieses Werk hier niemals so trefflich ausgeführt worden ist. —

Wien. Uebersicht der Monate September und October.

Hoftheater. Während dieser Zeit besuchten uns mehre willkommne Gäste. Hr. Babnigg, Tenorist der pesther Bühne, gab den Licinius, den Joseph, und den Johann von Paris mit Beyfall. Ohne eine ausgezeichnete Stimme zu besitzen, zeigte er sich als verständigen, geschmackvollen, ausgebildeten Sänger, und lässt als Schauspieler viele seiner gepriesenen Rivalen weit hinter sich zurück. Die erste Rolle schien ihm weniger zuzusagen, denn diese heischt einen kräftigen, energischen Vortrag; desto glücklicher war er in den beyden letzteren, und bewegte sich da wohlgefällig in der ihm natürlichen Sphäre. — Mad. Lembert vom stuttgarter Hoftheater sahen wir als Camilla u. Iphigenia, und können sie nun mit Freuden eine von den Unsrigen nennen. Sie dürfte zu den etwas seltenen Sängerinnen Deutschlands gehören, die im Stande sind, den bisher noch immer unbesetzten Platz der Mad. Milder-Hauptmann ehrenvoll auszufüllen. Glucks unsterbliches Meisterwerk wurde wieder mit wahrem Enthusiasmus aufgenommen, und Hr. Vogl, als Orest, Hr. Radicchi, als Pylades, und Hr. Forti, als Thoas, wirkten vereint zum schönen Ganzen. — Hr. Siboni trat bey seiner Durchreise nach Petersburg als Licinius und Ferdinand Cortez auf. Er ist zwar noch der rasche, feurige Declamator, der sich vor Jahren zum Lieblinge des Publicums emporschwang: allein seine Stimme hat fühlbar gelitten; er muss sich nun mit überhäuften Verzierungen und Schnörkeleyen behelfen, womit er höchstens die Menge zu bestechen im Stande ist; besonders war es ihm als Mexiko's Eroberer platterdings unmöglich, Spontini's gewaltigen Instrumenten-Sturm zu besiegen. — Von ältern Opern wurden neu in die Scene gebracht: Gretry's *beyde Geizigen*, worin die Hauptrollen von Hrn. Meier und Hrn. Demmer d. ält. vortrefflich dargestellt wurden; Mozarts *Don Juan*, grösstentheils mit der Rollen-Besetzung vom Theater an der Wien. Dem. Wranitzky — Donna Anna — hat noch

Digitized by Google

nicht die Kräfte, ihre allgemein beliebte Vorgängerin, Mad. Campi, zu ersetzen. — Hr. Kapellm. Weigl hat eine neue Oper geschrieben, *Daniel in der Löwengrube*, welche bald zu hören allgemeiner Wunsch ist. —

Theater an der Wien. Der neue Tenorist, Hr. Jäger, von dem man hier scherzweise sagt, dass er glücklich das *Wild* erlegt habe, und der bey seinem ersten Versuch *im Aschenbrödel* so viele Sensation erregte, hat nun auch den Joseph zur vollkommensten Zufriedenheit gegeben. Freylich ist sein Gang, Mienen- und Gebehrdenspiel noch etwas hölzern und unbeholfen: aber dazu gehört Zeit und Routine; und es wäre unbillig, bey dem zweyten Debut schon etwas Vollendetes zu begehren, und hinlänglich entschädiget vor der Hand seine reine, sehr deutliche Aussprache, sein weicher, gefühlvoller Vortrag, und diese so seltene, herrliche, echte Tenorstimme, mit welcher er, ohne einen Falsetton nöthig zu haben, das hohe C erreicht. Die Vorstellung der Oper war in allen Theilen gelungen, und konnte ein würdiges, den Manen Méhuls dargebrachtes Opfer genannt werden. Vorzugsweise gebührt dem Orchester das ausgezeichnete Lob: es ist unmöglich, genauer und feiner zu nüanciren, delicater, und nach Erforderniss feuriger zu begleiten. Eine wahrhaft entzückende Erscheinung war Dem. Friedlowsky, die 14jährige Tochter unsers trefflichen Klarinettisten, welche den Benjamin mit einer kindlichen Herzlichkeit und einer engelreinen Unschuld spielte und sang, die alle Herzen unwiderstehlich hinriss, Thränen der Freude und süssesten Rührung entlockte, und die siegreiche Macht schönster Naturwahrheit bewährte. Für Hrn. Gned, als Jakob, war es keine geringe Auszeichnung, dass man ihn dem hier fast vergötterten Hrn. Vogl an die Seite stellte. Später debutirte in dieser Rolle auch Hr. Lanius, vom münchner Hoftheater, und beurkundete den denkenden, gebildeten Schauspieler, obschon sich seine Stimme mit jener sonoren, umfangreichen des Hrn. Gned nicht messen kann. Wenn man bedenkt, welche Mühe und Sorgfalt der Regisseur, Hr. Schwarzböck, auf die scenische Anordnung des Ganzen verwenden musste, so war man von seiner Darstellung des Simeon — welche Rolle er nothgedrungen, wegen Abgang, des Hrn. Schmidtmann, übernahm — nicht mehr zu fordern berechtigt. Decorationen, Kleider und die übrigen Erfordernisse zeigten Geschmack und Liberalität. — Unser trefflicher Virtuos auf dem Pianoforte, Hr. Moscheles, componirt das neue Kinderballet des Hrn. Horschelt; auch erwartet man ein neues biblisches Drama mit Chören, *Abraham*, vom Hrn. Kapellm. von Seyfried in Musik gesetzt. — Dem Vernehmen nach soll für diesen Winter wieder eine italien. Oper organisirt werden, und *Tancredi* abermals ans Licht treten. —

Theater in der Leopoldstadt. Bärenburgs Sturz, mit Musik von F. Gläser. *Multi vocati, pauci electi.* Zu letzteren scheint dieser Tonsetzer nicht zu gehören. — *Die zänkische Gattin*, komische Pantomime von Rainoldi, comp. von Hrn. Kapellm. Volkert. Eine angenehme, amüsante Kleinigkeit, voll origineller Laune und lebendiger Charakteristik. — *Frau Gertrud*, Parodie der Tragödie, *die Ahnfrau*, von C. Meisl: Musik vom Hrn. Kapellm. Müller. Nicht ohne Witz, und mitunter derbe Satyre; die Musik durchaus angemessen. — *Amor und Psyche*, mythologische Carikatur von C. Meisl, Musik von Kauer: nicht mit Ehren zu melden. — *Herrn v. Weissvogels Wittwerstand*, Posse von Gleich, Musik von Roser, und *der Freyschütze*, von demselben Verf., gehören zu den bessern Producten ihrer Art. — Der *Sturz des Ikarus*, Pantomime von Brinke, mit Musik von Volkert, erhält ziemlich Beyfall. — Im

Theater in der Josephstadt giebt man ein Quodlibet aller Quodlibets unter dem Titel: *Eine Schüssel voll Allerley*, woran alle schönen Künste Antheil nehmen müssen, und das den precären Vortheil für sich hat, dass es jeden Tag in einer neuen Gestalt erscheinen kann. — *Die Wunderlampe*, Zauberoper von Gleich und Roser, ist nicht ohne Gehalt. —

Concerte. Am 8ten Sept. im Theater an der Wien zum Besten des Armenfonds, wurde, nebst Declamations-Stücken und Tableaux, gegeben: Mehuls Ouverture aus *Ariodant*, und eine ziemlich unbedeutende von Hrn. Orchesterdir. Clement. Variat. für die Hoboe, mit vollendeter Meisterschaft vorgetragen von Hrn. Vorreith; das Septett von Conradin Kreutzer für die Violine, Viola, Klarinette, Fagott, Horn, Violoncell und Contrabass; an Gesangsätzen: die Romanze aus *Joseph*, äusserst lieblich gesungen von Hrn. Jäger; Scene mit Chor aus Pärs *Sophonisbe*, worin, wie gewöhnlich, Mad. Campi excellirte;

Digitized by Google

endlich Winters Finale aus *Tamerlan*. — An demselben Tage war im Theater in der Leopoldstadt, zu Gunsten des Sängers, Anton Schuster, Concert, wo der junge Fr. Stauffer ein Rondo aus einem Pianoforte-Concert von Field befriedigend spielte, man sich an Ouvertüren von Cherubini und Mozart schwer versündigte, und noch allerley zu sehen und zu hören gab, was anzuführen nicht nöthig ist. Auf der josephstädter Bühne ging es an diesem Tage fast auf dieselbe Weise zu; nur dass sich da auch noch ein Soloviolinist, Hr. Kick, an einem Conc. von Kreutzer etc. schwer verging. — Am 21sten wurde zur Unterstützung der Nothleidenden im Augarten-Festsaale eine musikal. Akademie folgenden Inhalts gegeben: 1. Mozarts Ouverture aus *la Clemenza di Tito*. 2. Violin-Polonoise von Mayseder, sehr brav vorgetragen von seinem Schüler, Hrn. Vinzenz Neuling. 3. Arie aus der Oper, *il filosofo*, von Mosca, mit allgemeinem Beyfall gesungen von Mad. Borgondio. 4. Concert-Polonoise für das Pianoforte, comp. und meisterlich gesp. von Hrn. Moscheles. 5. Arie aus *Artemisia*, von Cimarosa, ges. von Hrn. Tarquinio, einem Soprano, mit einer angenehmen Stimme von seltener Höhe. 6. Variationen für die Trompete, comp., und mit einer überraschenden Fertigkeit vorgetragen von Hrn. Werner, Orchester-Mitglied des k. k. Theaters an der Wien. 7. Terzett aus *Virginia* von Federici, ges. von den Damen Borgondio und Campi, und dem Hrn. Barth. 8. *Der Dank der Armen*, nach der Melodie: *la Sentinelle*, mit Solos, Chor und Variationen, ausgeführt von den Hrn. Barth, Moscheles, Mayseder und Giuliani. Allgemeiner, wohlverdienter Beyfall. 9. Chor aus Händels *Timotheus*. — Am 12ten October wurde in demselben, äusserst günstigen Locale zu dem nämlichen Zweck eine ähnliche Mittagsunterhaltung gegeben, wobey Cherubini's Ouverture aus *les deux journées*, und die, aus *Coriolan* von Beethoven gegeben wurde; Mad. Borgondio eine Scene mit Chor von Orlandi, und mit Dem. Wranitzky ein Duett aus *Ginevra*, Mad. Campi eine grosse Arie von Nasolini, und mit Dem. Wranitzky, das Favorit-Duett aus *Sargino* sangen, Hr. Böhm neue Variationen für die Violine, und Hr. Merk ein neues Violoncell-Rondo spielte, endlich die Gebrüder Khayll das beliebte Trio für Flöte, Hoboe und Trompete ausführten. — Unter die Rubrik: Kammermusik, gehört eine im Hôtel garni der Mad. Strahl zum Vortheile des Central-Armen-Vereins gegebene Akademie, in welcher gegeben wurde: 1. Quartett von Mayseder, gesp. von dem Verfasser und den Hrn. Kaufmann, Weiss und Merk. 2. Psalm vom Hrn. Abbé Stadler, ges. von Fräul. Babette Mosel. 3. Sonate für Pianoforte und Violine von Mayseder, gesp. von Frau von Mosel und dem Componisten. 4. Arie aus *Tancredi*, ges. von Fräul. Linhard. 5. Adagio und Rondo für Violoncello von Bernh. Romberg, vorgetragen von Hrn. Merk. 6. Duett von Rossini, ges. von den Fräuleins Linhard und Mosel.

Stockholm. Uebersicht der Monate August, Septbr., Octbr. Die letzten Tage des Augusts wurde unsere Opernbühne wieder geöffnet, und zwar mit *Schloss Montenero* von Daleyrac; einem hier sehr beliebten Stück. Es trat eine neue Schauspielerin, Dem. Widerberg, vormals bey einer Truppe der Provinz, darin auf. Sie erhielt vielen Beyfall, obschon sie, als Laura, dem Kunstverständigen nicht genügen konnte. Ihre Stimme ist klar und meistens rein, zuweilen jedoch zu spitzig; leider fehlt es ihr aber noch gänzlich an Methode: demnach kann sie mit der Zeit, und unter guter Leitung, zwar eine gute Künstlerin werden, ist es aber noch nicht. Ihr Spiel zeigt gleichfalls Talent und Geschick: sie hat aber auch darin noch vieles zu lernen. — Den 30sten hörten wir in einem Concert im Opernsaal eine von Hrn. Prof. du Puy compon. Musik, welche bey einem Fest am hiesigen königl. Hofe diesen Sommer schon aufgeführt worden war. Die Damen Casagli und Lindström, und die Hrn. Karsten und Kinmanson sangen. Das Ganze gefiel; nur bemerkte ich, besonders in einem Chor, zu viele Wiederholungen! Hernach gab man Beethovens neueste Symphonie in A dur, und ziemlich gut. — Den 24sten September war Concert im Opernsaale. Die Ouvert. der Oper *Tancredi* von Rossini, ging sehr gut. Hymne aus der Oper, *la Vestale*, von Spontini. Thema: Wenn ich des Morgens früh aufsteh — mit Variationen für Blasinstrumente; ging sehr gut. Finale des 3ten Acts der *Vestale*. Die Solopartien sangen die Damen Casagli und Lindström, und die Hrn. Lindström, Lindmann und Kinmanson. — Diesen Monat hatten wir das Vergnügen, viele

Digitized by Google

gute, wiewol bekannte Stücke von der Bühne zu hören; darunter *Deux mots* von Daleyrac, *Une folie* von Méhul und *Adolph und Clara* von Daleyrac. In den zwey letzten trat jene Dem. Widerberg auf; sang, besonders in der ersten, gut: war aber übrigens keine Clara. — Den 18ten October war Conc. zum Besten des Hrn. Mayer. Eine Ouvert. von Hrn. Braun ging gut und gefiel. Adagio, Andante, Rondo etc. für die Glas-Harmonica, von Hrn. Mayer sehr geschickt gespielt. Arie von Pär, von Mad. Sevelin gesungen. Violin-Conc. (ich glaube, von Rode,) von Hrn. Ledin gespielt, zwar rein, aber, wie es schien, ohne viel Studium. Romanze von Boyeldieu und Romanze von Méhul (*Femme sensible*) beyde arrangirt als Duo für die Harfe und Harmonica, und von einer Dilettantin und Hrn. Mayer rasch durchgespielt: aber die beyden Instrumente stimmten nicht zusammen. Klarinett-Conc., comp. von Hrn. Crusell, von Hrn. Fabian mit vieler Fertigkeit vorgetragen. Finale. — Den 25sten Conc. im Opernsaal, Erster Act der Oper, *Tancredi*, von Rossini. Die Solopartien des Gesangs wurden von Dem. Wäselia, Mad. Lindström, und den Hrn. Karsten und Carl Preumayr vorgetragen. Das Ganze ging gut; besonders ist die Ausführung der Ouverture, und die Cavatina, von Dem. Wäselia gesungen, zu rühmen: aber sehr zu missbilligen ist, dass Hr. Karsten sich ungehörige Schnörkeleyen erlaubt, auch sie im grössten Ueberfluss, selbst an höchst unpassenden Stellen, in seinen Gesang einstreut.

Auf der Bühne gab man Winters *Opferfest*, dessen Vorstellung Ref. nicht beywohnte; übrigens mehre kleine Stücke, worunter *Calife de Bagdad* von Boyeldieu, worin Dem. Widerberg, als Zofe, und ihr Bruder, Hr. Widerberg, als Calif, ganz zuverlässig nicht erfülleten, was von ihnen zu fordern war. Dessen ungeachtet wurde die Zofe nicht ohne Beyfallsbezeigungen entlassen; wol aber der Calif.

Kurze Anzeigen.

Sonatine pour le Pianoforte par Ferd. Ries. Oeuvr. 45. Leipzig, chez Peters, London, chez Clementi. (Pr. 12 Gr.)

Componisten, die, wie Hr. R., gewohnt sind, vollstimmig und vollgriffig, weithin figurirt und breit ausgeführt, auch schwer für den Spieler zu schreiben, gelingt es selten, treten sie mit etwas Einfachem, Kleinem und Leichtem auf; und auch Hrn. R. gelingt das selten. Hier ist es ihm aber wirklich, und in einem so nahmhaften Grade gelungen, dass auch geübte Spieler das Werkchen mit Theilnahme vortragen, und kunstgebildete Zuhörer es mit Vergnügen hören werden. Es bestehet aus einem ernsten *Allegro moderato* und einem heitern rondomässigen *Allegretto*, beyde aus A moll. Die Gedanken sind nicht gemein, vornämlich das Thema zum Rondo sehr artig; der Ausdruck angemessen; die Harmonie gewählt, ja in einigen Stellen des ersten Satzes, für diesen Zweck, vielleicht schon etwas zu künstlich: alles ist in gutem Zusammenhang, natürlichem Fluss, und dem Instrumente, wie dem Spieler, wenn er mit Einsicht, Nettigkeit und Geschmack vorzutragen versteht, vortheilhaft. Kurz, es ist ein gutes Stück, eben so sehr Liebhabern, als Schülern, von Sinn, aber wenig Geübtheit, jenen zur Unterhaltung, diesen zur Fortbildung wahrhaft zu empfehlen.

Sonate à 4 mains pour le Pianoforte, per Ferd. Ries. Oeuvr. 47. Leipzig, chez Peters, London, chez Clementi. (Pr. 20 Gr.)

Im Charakter diese Sonate nicht, was man jetzt gross zu nennen gewohnt worden ist; sie ist mehr heiter und angenehm: darum aber keineswegs oberflächlich und ohne Fleis geschrieben. Nur für das *Larghetto*, das so gut erfunden u. angelegt ist, hätte mehr gethan werden sollen. So setzt es fast nur an. Die beyden Allegros werden aber gefallen, u. um so mehr, da sie nicht schwieriger auszuführen sind, als dieser, der Erfindung und Ausarbeitung nach, leichtern und gefälligern Gattung zukömmt. Einige starke Reminiscenzen, z. B. im ersten Allegro aus Hrn. R.'s eigenen Märschen, will Ref. ihm eben nicht zum Verbrechen machen, da sie so gut in den Zusammenhang passen, dass sie gewiss ohne Bewusstseyn ihm entschlüpft sind. Wer so viel schreibt, wie Hr. R., müsste Apollo's Schoosskind seyn, wenn ihm so'was nicht zuweilen begegnen sollte.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 10ten December. № 50. 1817.

Recensionen.

Sinfonie à grand Orchestre, par J. B. Moralt. Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Pr. 2 Thlr.)

Durch diese, im Allgemeinen sehr wohlgerathene Symphonie lernt Rec. den Hrn. M. als Componisten, zuerst kennen, und hält es daher nicht für zwecklos, etwas länger dabey zu verweilen.

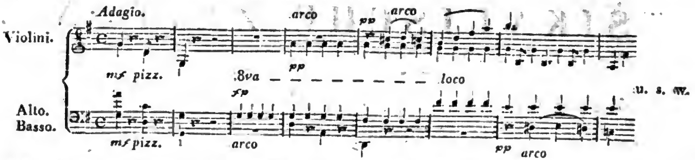
Was Haydn, Mozart, Beethoven und Romberg bisher in dieser Gattung von Tonstücken geleistet, und die Höhe, worauf diese Meister dieselbe erhoben haben, macht es wol jedem andern, nicht allein angehenden, sondern selbst schon gewandten und gediegnen Componisten doppelt schwer, dies Feld der Composition mit Erfolg zu bearbeiten, und, man sollte fast glauben (wenigstens in der Form) beynahe unmöglich, noch etwas durchaus Neues auf demselben zu erzeugen. In der gegenwärtigen Form, welche die Symphonie (als Gattung überhaupt) nach und nach durch jene Meister erhalten hat, scheinen diese alles erschöpft zu haben, was erforderlich ist, um sie als die vollendetste darzustellen. Versuche, hierin eine neue Bahn brechen zu wollen, möchten daher wol für jeden, der nicht an Genie und Kenntnis zugleich grösser ist, als jene Männer, (und wer ist das jetzt?) eben so schwierig, als gefährlich seyn, und leicht chaotische Missgeburten oder lächerliche Zerrbilder (wovon Rec. bereits Beyspiele kennt) erzeugen. Es ist daher sehr natürlich und keinesweges verwerflich, dass neuere Componisten in diesem Fache, die nicht von Dünkel und Sucht nach erkünstelter Originalität eingenommen sind, hierin der Bahn jener trefflichen Vorbilder zu folgen suchen, und sich bemühen, die Mittel, wodurch jene das Ziel erreichten, bey ihren eignen Schöpfungen nach Verhältnis ihrer Kräfte mit Umsicht und Besonnenheit zu gleichem Zweck anzuwenden. Nur darf dies nicht in ängstlich gesuchte, alle Eigenthümlichkeit zerstörende Nachahmung oder gar Nachäffung individueller Einzelnheiten übergehen, wie dies wol jetzt bey manchen (übrigens nicht von Talent entblösten) Componisten der Fall ist, und wo oft der eine, z. B. durch das Bestreben, Haydns muntere, oft neckende Laune nachzuahmen, in kleinliche Spielerey, oder ein andrer, vielleicht durch Beethovens Genialität verleitet, in barocke, bizarre Schwülstigkeit verfällt, etc.

Auch Hr. M. hat sich bey Ausarbeitung vorliegender Symphonie unverkennbar jene Meister im Symphonienstyl (besonders Haydn u. Romberg) zum Muster genommen, jedoch mit Geist und Einsicht, ohne blos Copie zu seyn, und unbeschadet des eignen, innern Wesens. Ohne eben hervorstechende Originalität, enthält das Werk, in Hinsicht auf Erfindung und Ausführung, doch manches Eigenthümliche (besonders der 1ste Allegrosatz). Neben- und Zwischensätze sind gut aus den Hauptsätzen entwickelt, grösstentheils gut untereinander verbunden, mit Fleis und Kenntnis der Harmonie, so wie überhaupt nicht ohne Kunst ausgearbeitet; nicht ohne Lebendigkeit und Kraft; und eine durch das Ganze herrschende Ordnung und Fasslichkeit zeigt, dass der Componist mit klarem Bewusstseyn zu Werke gegangen, und nicht der Willkür einer zügellosen Phantasie gefolgt ist. Dabey ist die Ausführung keinen grossen Schwierigkeiten unterworfen, wodurch die gute Wirkung des Ganzen ebenfalls begünstigt wird. Somit gereicht dies Werk Hrn. M. gewiss zur Ehre.

Es besteht (der jetzt angenommenen Gewohnheit nach) aus einem, durch ein kurzes Adagio ($\frac{4}{4}$) eingeleiteten Allegro, ($\frac{4}{4}$, G dur,) einem (nach Haydns und Rombergs Manier) variirten

Digitized by Google

Andante con moto, (C moll und dur, $\frac{2}{4}$) Mennett nebst Trio, ($\frac{3}{4}$, G dur) und Rondo, $\frac{2}{4}$, G dur. Das Einleitungs-Adagio, welches mit Quartett also anfängt:



ist an sich gut, und spannt die Erwartung. Nur kann Rec. nicht umhin zu bemerken, dass darin die Haupttonart wol gar zu kurz *angedeutet*, und zu bald verlassen ist. Schon im 4ten Takt fängt die Modulation an sich von der Haupttonart abzuwenden, und entfernt sich immer weiter davon. Im 16ten Takte ist sie schon in Cis moll, und der Satz endet, statt in die Haupttonart einzuleiten, mit der halben Cadenz auf H, als Dominante von E, wodurch die Haupttonart ganz verwischt wird, und vorher in den erstern Takten etwas mehr und bestimmter hätte festgesetzt werden sollen. Hr. M. lässt nun das Allegro nicht unmittelbar in der Haupttonart eintreten, sondern leitet beym Eintritt desselben abermals von H aus durch einen Uebergang erst mit dem 19ten Takte in das Thema und die Haupttonart. Die Art aber, wie Hr. M. diese abermalige Einleitung zum Thema bewerkstelligt hat, ist keineswegs alltäglich, und macht nun den endlichen Eintritt des Thema überraschend und interessant. In dem Thema selbst ist schon (wie es sich auch gehört) der Stoff enthalten, aus dem sich in der Folge die Hauptheile des ganzen ersten Satzes entwickeln. Dieser ist mit Fleis und Geschicklichkeit ausgearbeitet. Nur könnte der 2te Theil gegen das Ende etwas gedrängter seyn. Durch das plötzliche Abbrechen bey der Fermate wird der Gang des Ganzen, wo die einzelnen Theile gegen das Ende zu sich eigentlich immer mehr zusammen ziehn, und in dichtern Massen gleichsam nach dem Ende drängen sollen, um das Interesse nicht sinken zu lassen, sondern bis ans Ende zu heben, nicht zweckmässig unterbrochen, und das darauf folgende Eintreten der Violinen in einer fremden, unerwarteten Tonart, lähmt das Ganze, und thut gewiss nicht die vom Componisten erwartete Wirkung. — Den Eintritt der Bässe in D moll im 15ten Takte des 2ten Theils würde Rec. dem Violoncello allein zugetheilt haben, theils seiner nähern Verwandtschaft mit der Violin wegen, theils, weil das darauf folgende Unisono in B, Fortissimo, durch den nun erst erfolgenden Eintritt der Contrabässe an Kraft gewonnen hätte.

Das Andante hat ein recht angenehm und ausdruckvolles Thema, welches nachher abwechselnd in Dur und Moll, in den Instrumenten variirt wird, und mehre recht kräftige, wirksame Stellen enthält. Nur wäre es wol rhythmisch und rhetorisch richtiger gewesen, wenn Hr. M. den 2ten Theil auch im Auftakt angefangen hätte, da der erste also anhebt.

Menuett und Trio sind munter und wirksam, allein nicht ausgezeichnet, und haben (jedoch ohne eigentliche Reminiscenz) zu sehr den Stempel der Nachahmung der haydnschen Menuetten.

Das letzte Allegro hat ein gefälliges, zu guter Ausarbeitung ergiebiges Thema, welches auch mit Fleis und heiterer Laune ausgeführt wird. Doch hätte es Hr. M. wol noch etwas mehr benutzen können, ohne damit zu ermüden. Der ganze Satz, so brav er an sich ist, ist im Verhältnis gegen das erste Allegro, ein wenig zu kurz; vielleicht dürfte man hinzusetzen: ein wenig zu flüchtig geschrieben; doch beschliesst er das Ganze wirksam, und, wie schon gesagt, für den Verf. ehrenvoll.

Das Wenige, was Rec., neben dem wahrhaft Rühmlichen, gegen Einzelnes in diesem Werke zu bemerken hatte, kann, wird und soll demselben seinen Werth nicht verringern, und mag für den achtungwürdigen Componisten eher ermunternd seyn, mehre Werke dieser Gattung zu liefern.

Stich und Druck sind schön, rein, und, bis auf einige geringe Kleinigkeiten, die jeder leicht

Digitized by Google

abändern kann, durchaus correct. Das Papier ist stark und gut.

Zwölf Choralmelodien, mit mehren Bässen bearbeitet von Karl Gottlieb Umbreit. Gotha in der beckerschen Buchhandlung. 1817. 27 Seiten in Fol. (Pr. 1 Thlr. 8 Gr.)

Man erhält hier einen neuen Beweis von dem Fleisse des Verf.s und seiner Bekanntschaft im Reiche der Harmonie. Das Werk enthält die Melodien zu: *Ein' feste Burg ist unser Gott* etc. mit 10 verschiedenen, bezifferten Bässen; *Wenn wir in höchsten Nöthen seyn* etc. mit 10 Bässen; *So gehst du nun mein Jesu hin* etc. mit 10 B.; *Ich freu' mich in dem Herren* etc. mit 8 B.; *Seelen-Bräutigam* etc. mit 9 B.; *Meine Liebe hängt am Kreutz* etc. mit 11 B.; *Seele, was ist schöners wol* etc. mit 9 B.; *Ich dank dir schon durch deinen Sohn* etc. mit 10 B.; *Nun sich der Tag geendet hat* etc. mit 10 B.; *Jesu, komm doch selbst zu mir* etc. mit 8 B.; *Bleibe gut! heiterer Muth* etc. mit 8 B.; *Das Jesulein soll doch mein Trost* etc. mit 36, sage, sechs und dreyssig verschiedenen, bezifferten Bässen. So wird das Werkchen eine wahre Generalbass-Schule, bey deren Gebrauche der Wissbegierige nicht nur in Auffindung der Ziffern und Intervallen, sondern auch an harmonischen Wendungen u. mannigfaltigen Bässen zu einer gegebenen Melodie, gewinnen muss.

Sollte aber ein junger Organist sich beykommen lassen, um diese Bässe und Harmonien nicht umsonst einstudirt zu haben, auch beym Kirchengesange Gebrauch davon zu machen, und zwar so, dass er zu jeder Strophe diese Bässe der Reihe nach spielte: so wäre dies ein Missbrauch dieses verdienstlichen Werks, wofür er sich bey seiner Gemeinde schlechten Dank erwerben würde. Selbst der Verf. warnt in der Vorerinnerung vor diesem Missbrauche, und erlaubt nur dann von diesen Bässen Gebrauch zu machen, „wenn die Worte der Melodie etwas Ausserordentliches auszudrükken *gebieten.*“ Ob nun gleich diese Weisung mit dem Verfahren und den Grundsätzen mehrer braven und berühmten Organisten übereinkommt: so kann sich Rec. doch nicht von deren Zweckmässigkeit überzeugen. Was soll z. B. der gemeine Mann, während dem Choralgesange in der Kirche, mit seinem gewohnten Basse oder Tenore anfangen, wenn der Organist nach so entlegenen Pfaden ausbeugt? Er wird sich durch die fürchterliche Harmonie, welche sein Gesang dann zur Orgel macht, nicht irren lassen, sondern fortsingen; oder hat er einiges Gefühl für Wohlklang, so wird er stutzen, und mit Verdruss über den Organisten schweigen — ohne von dem Bestreben und der Kunst des Organisten, den Sinn der Worte im Einzelnen auszudrücken, auch nur Etwas zu ahnen. — Der unvergessliche Johann Abraham Peter Schulz hatte sich in den letzten Jahren seines Lebens vorgenommen, ein allgemeines Choralbuch, *mit Bässen und Harmonien für jeden Bürger und Bauer* zu schreiben; was nun leider unterblieben ist. Dem Organisten, welchem daran gelegen, jede Strophe ihrem besondern Inhalte gemäss mit seiner Orgel zu begleiten, bleibt dazu, ausser mehr und minder Vollgriffigkeit und verschiedenem Ausdruck in den Zwischenspielen, nur noch, und vornämlich, der Gebrauch und die Wahl seiner Register. Er ziehe zu Strophen von traurigem Inhalte, sanfte und dumpfe, zu freudigem Inhalte hingegen laute und heitere Stimmen. Mit dieser Art von Ausdrucke sympathisirt jeder Bauer. Auch ist es Pflicht für jeden Organisten, von dieser Art des Ausdrucks Gebrauch zu machen.

Und dennoch kann der angehende Organist, auch beym Gottesdienste, von diesen Bässen Gebrauch machen, wenn er nur, mit Beurtheilungskraft, nach dem Hauptinhalte des Liedes einen dieser Bässe zu seinem Vorspiele auswählt. — Ueberdies möchte das Studium dieses Werks selbst angehenden Kirchen-, und sogar Opern-Componisten, die jetzt so gern mehulisiren, cherubinisiren, mozartisiren, oder durch fremde Bässe und Harmonien ihre, mitunter etwas gemeinen Melodien aufstutzen, auffallend und effectreich machen wollen, sehr bequem und nützlich seyn. Sie finden hier vieles beygebracht, worauf sie bey ihren Studien schwerlich selbst kommen würden.

Dass übrigens Hr. Umbreit der Mann ist, der ein solches Werk regelrecht und musterhaft vollenden konnte, wird ihm wol jedermann ohne fernern Beweis zutrauen; und so wäre solch ein Beweis vergeblich, und nähme nur andern Gegenständen den Raum weg. — Zu loben ist auch,

Digitized by Google

dass das Werk ohne Fehl, auf schönes, weisses Papier gedruckt ist.

Trois grands Caprices pour le Pianoforte, comp. — — par A. E. Müller. Liv. 5. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 4 Gr.)

Die vier frühern Hefte dieses achtungwürdigen Werks haben gewiss das echte Pianofortespiel, und vornämlich das echte Bravourspiel auf dem Pianoforte, bey recht vielen geschickten und soliden Musikfreunden nicht wenig gefördert, indem sie nicht nur zur Uebung und weitern Ausbildung solches Spiels reichen und mannigfachen Stoff, reiche und mannigfache Gelegenheit, als grosse Uebungstücke, darbieten; sondern zugleich Interesse und Reiz, als bedeutende, mit gründlicher Kenntnis und fester Hand ausgeführte Musikstücke an sich und überhaupt. Darum kehrt man auch, selbst wenn man es nicht mehr auf den Virtuosen anlegt, gern zu ihnen zurück, um sich die errungene Geschicklichkeit in wahrer Beherrschung des Instruments zu bewahren; und, ist man beträchtlich geübter Schüler, sie sich zu erwerben: man findet nämlich dabey zugleich, und in jedem dieser beyden Fälle, den Verstand beschäftigt, den Geschmack nicht vergessen, und, neben der zweckmässigen Uebung, neben dem Nutzen, einen nicht unbeträchtlichen Genuss. Und weil Einem dies vereinigt, selbst hin und wieder in reichem Maasse, hier zu Theil wird: so fühlt man sich auch geneigt, darüber hinwegzusehen, dass an mehren dieser Stücke, besonders in den letztern Heften, die Phantasie wol einen zu geringen Antheil hat; dass die Gedanken hin und wieder einander zu ähnlich sind; und dass gewisse Lieblingswendungen der Harmonie und Fortführungen ergriffener Figuren da und dort wiederkehren.

Was nun aber hier von den vier frühern Heften gesagt worden ist, das wird man vollkommen auch auf dies fünfte passend finden. Es bestehet dies aus folgenden Sätzen.

No. 1, ein *Presto* in D dur. Es leitet vorzüglich zu feurigem und distinctem Vortrage laufender, zum Theil brillanter Triolenfiguren in beyden Händen, diese sowol vereinzelt, als verbunden. No. 2, ein *Allegro maestoso* in Des dur, wo der pomphafte Charakter dieser Tonart in mehren Stellen trefflich benutzt ist, beabsichtigt, ausser den ungewöhnlichen Applicaturen, wozu diese Tonart veranlasst, zuvörderst die Absonderung beyder Hände, und so zwar, dass die eine festgehaltene, vollgriffige, verbundene Accorde oder melodische Gänge anzugeben hat, die andere in laufenden Passagen oder gebrochenen Figuren diese, leicht begleitet; und es wäre zu wünschen, dass Hr. Kapellm. M. diesen Zweck, den zu erreichen dem ausgezeichneten Klavierspieler so unerlässlich ist, den zu erreichen sich aber doch so viele, übrigens geschickte Spieler erlassen, weil er freylich nicht gleichsam blindlings durch fertige Hände ertappt wird, — noch stetiger im Auge behalten, und namentlich in der Ausarbeitung des zweyten Theils bis zur Wiederkehr des Anfangs ihn unverrückt verfolgt hätte. N. 3, ein *Allegro vivace* in G moll, als Musikstück an sich vielleicht das wirksamste, ist, als Uebungstück, gemischterer Art, übt aber vornämlich auch das sichere, eng angeschlossene Eingreifen der wechselnden, einander ablösenden Hände in weiten, arpeggirenden Figuren u. dgl., so wie das sichere Treffen bey Accorden, die in springende Figuren zerlegt sind, und letztes zwar, durch zwey und mehr Octaven, für beyde Hände, aber vereinzelt. — Sparsam, (und das mit Recht,) doch überall, wo der geübte Spieler, wenigstens bis die Folge ihn eines Bessern belehret, in der Applicatur falsch einsetzen könnte, ist diese angegeben, und zwar nach Ph. Eman. Bachs Grundsätzen.

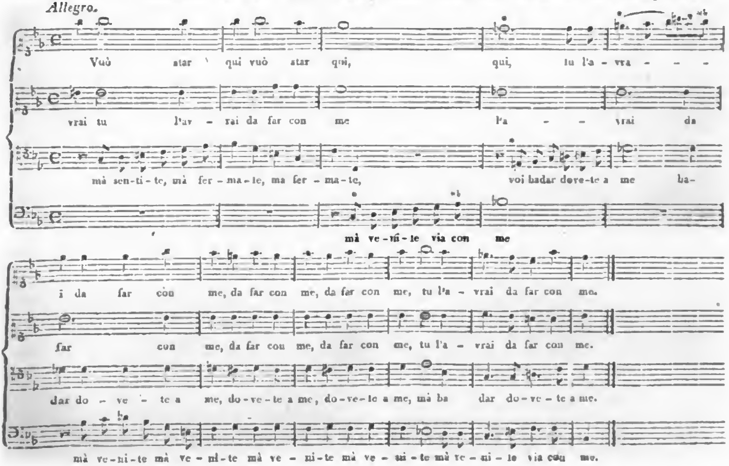
Einer Empfehlung bedarf dies Werk nicht, und so schliessen wir mit dem Wunsche nach der Fortsetzung desselben.

Nachrichten.

Dresden. Am 1sten Nov. führte die italien. Gesellschaft zum erstenmale die vom Hrn. Kapellm. Morlacchi neuerlich in Musik gesetzte Oper, *La Semplicetta*, auf. Ihr Titel entspricht der Musik, und der Compositeur scheint sich viele Mühe gegeben zu haben, sowol durch die Beschaffenheit, als durch die Wirkung seiner Musik die „*Semplicetta*“ auszudrücken. Doch kann man auch nicht leugnen, dass sich mehre Stücke von guter Wirkung in dieser Oper befinden; z. B. das Terzett des 1sten Acts in Es dur, zwi-

Digitized by Google

schen Sopran, Tenor und Bass, das von Mad. Sandrini und den Hrn. Benelli und Benincasa gesungen wurde. Es ist dies sehr melodiös und mit gut theatralischem Ausdruck geschrieben; vorzüglich hebt es der ungeschlossene, imitirende Canon, der sich mitten in demselben befindet. Die von Hrn. G. Sassaroli gesungene Bass-Arie mit obligater Viola, that keine grosse Wirkung; gegen das Ende derselben findet man eine unlängst gehörte Passage, von Mehul nämlich: allein so etwas hilft nicht auf, wenn etwas wirklich des Aufhelfens bedarf. Das Duett in As dur zwischen Sopran und Tenor, das blos von Blasinstrumenten begleitet und von Mad. Sandrini und Hrn. Benelli gesungen wurde, ist, wegen der schönen Melodie, mit welcher es der Verf. ausgestattet hat, anziehend; auch ist es, sowol in der Instrumental-; als in der Vocalmusik regelmässig und in guter Harmonie geschrieben. Das Publicum erkannte dies, und bezeigte sein Vergnügen laut. Die Bass-Arie in D dur, welche Hr. Benincasa sang, ist zu lang, aber in wirksamer Lebhaftigkeit gesetzt. Zu bemerken ist darin gegen das Ende ein sehr angenehmes Crescendo; dies frischt dem Stücke sein Leben an, und macht, dass es gefällt. Das Duett, welches den ersten Act schliesst, ist auf eine graziöse Weise komisch: aber seine Länge mindert seine Wirkung. Die von Mad. Mieksch gesungene, von verschiedenen Blasinstrumenten begleitete Arie ist lang, bis zum Langweiligen. Die kleine Ariette in Es dur, von Hrn. Decavanti gesungen, und von einem Violoncello begleitet — welches letztere vom Hrn. Kammermus. Dotzauer mit grosser Genauigkeit und schön gespielt wurde — fängt angenehm an, wird aber hernach gleichgültiger. Das kleine Duett in G dur, das mit einer Imitation in der Tertie zwischen Sopran und Tenor beginnt, ist graziös und von gutem Eindrucke; doch nicht so, wie das im 1sten Acte. Das Quartett in B dur, dem erst ein kleines, anmuthiges Duett zwischen Sopran und Bass vorausgeht, ist eins der nichts sagenden Stücke; seine Theile sind verworren: daher bewirkt es nichts; auch ist in einigen Stellen die Harmonie verletzt. Zum Beweise und zur Rechtfertigung dieser Behauptung führen wir ein Beyspiel an:



Digitized by Google

Im vorstehenden Beyspiele findet man die Figur des Tenors tiefer, als den Bass: er fängt mit einer grossen Tertie vom Canon des Basses an. Wie kann der Tenor eine solche diatonische Art intoniren, und wie kann die hohe Stimme (da der zweyte Sopran in B dur hält und der Tenor die Note Des zum Grunde bekommt, und so einen sonderbaren Accord bildet,) fast ein Diton von Des zum natürlichen E intoniren, da dieses nicht nur schwer und ohne die geringste Wirkung, sondern, eben deswegen, von den Gesetzen der Harmonie verboten ist, um so mehr, weil fà gegen mi fällt. Die Alten sagen:

Mi contra fà
Diabolus est in musica.

Kunstverständige mögen die Wendungen und Auflösungen davon näher untersuchen, so werden sie sehen, ob die Verhältnisse richtig sind. Freylich ist es bey den meisten neuern, und noch jungen Meistern zu einer Art Mode geworden, dergleichen Betrachtungen zu verachten, oder auch deren Verachtung zu affectiren; es liegt aber, vielleicht ohne irgend eine Ausnahme, nicht, wie sie gern glauben machten, an einem überhohen, sich selbst zuweilen überflügelnden Sinn, noch an einem Uebermasse ungebändigter Kraft: sondern, recht sehr irdisch, daran, dass sie die höhern Grundsätze der Harmonie nicht studirt haben, nicht kennen, wenigstens nicht durch strenge Uebungen in die Gewalt bekommen haben; oder weil sie ohne gehörige Ueberlegung schreiben — wenn's nur *im Ganzen* hingeht. Hr. Benelli sang die Arie in E dur, mit Begleitung einer obligaten Flöte und Oboe; (welche die Hrn. Kammer-Musici, Prinz und Dieze, schön bliesen;) da aber dies Accompagnement in sehr schweren und den Instrumenten nicht natürlichen Gängen geschrieben, und der Bau des Gesanges nicht für Hrn. B.'s Stimme geeignet war: so wollte diese kleine Leckerey dem Publicum nicht recht munden. Die Arie in Es dur, welche Mad. Sandrini singt, und welche von einem Violinsolo begleitet ist, das unser berühmter Concertmeister, Hr. Polledro, spielte, ist wahrhaft schön: allein das eigentliche Leben, das stärkere Eingreifen beym Publicum, verschaffte ihr Hrn. Polledro's Kunst, welcher in seinem Solo überraschende Wendungen, Cadenzen und Gänge anzubringen wusste, und alles ganz meisterhaft ausführete. Sonst würde das Stück schwerlich Glück gemacht haben. Das Finale ist nicht übel; in der Mitte desselben befindet sich eine Imitation auf 6 Stimmen, welche der Verf. einen Canon für 6 Stimmen nennt. Allein er irrt, weil bey dem letzten Wiederholungs-Zeichen die hohe Stimme verändert und colorirt wird. Wir wollen uns in eine Analyse desselben nicht einlassen, sondern blos sagen, dass es keinen übeln Eindruck macht. — Die Dichtung ist so nichtssagend, und die Handlung des ganzen Stücks so abgeschmackt, dass es nicht der Mühe werth ist, davon zu reden. Beym Publicum blieb die *Semplicetta*, nicht sowol wegen der Musik, als wegen der Dichtung, *semplicissima*. Mad. Sandrini, als Semplicetta, spielte mit grosser Natürlichkeit und Einfachheit; sie zeigte von neuem ihre Kunst als treffliche Schauspielerin, und wusste dem Charakter mit vielen Feinheiten aufzuhelfen, wie nur eine selbst feine und sehr gebildete Frau sie auffinden, und leicht, naturgemäss darlegen kann. Sie sang auch ihre Solostücke, und vorzüglich ihre grosse Arie des 2ten Actes, mit obligater Violine, sehr gut. Hr. Benincasa, als Tibaldone, spielte mit vielem Feuer und wahrhaft komisch; seine schöne, sonore Stimme zeigte sich vorzüglich glänzend in der Arie in D dur des 1sten Aufzugs. Hr. Benelli, als Graf Alberto, spielte mit guter Haltung, und zeichnete sich als Sänger in den schon beschriebenen Duetten aus, wo seine Stimme, verbunden mit der Stimme der Mad. Sandrini, sich vollkommen verschmolz. Das ganze Orchester zeigte grosse Genauigkeit in der Ausführung und verdiente vieles Lob.

Den 12ten und 18ten wiederholte die italien. Gesellschaft Hrn. Morlacchi's *Barbiere di Siviglia*. Wir haben schon im vorigen Jahre, No. 23, S. 384 flg., über Musik und Aufführung gesprochen, und setzen hier blos hinzu, dass beyde Vorstellungen sowol von den Singenden, als vom Orchester, mit mehr Genauigkeit und besserer Laune, als damals, gegeben worden sind. Mad. Sandrini zeigte sich, als Rosina, musterhaft im Spiele; die Hrn. Benelli, (Graf,) Bassi, (Bartolo,) und Benincasa, (Figaro,) waren ausgezeichnet. Auch sey noch erwähnt das schöne Spiel der obligaten Viola des Hrn. Pohlaud, in der grossen Arie des 2ten Acts, welches ein schönes Ganzes mit der Stimme der Mad. Sandrini bildete; obgleich dies Stück durch seine Länge für den Sänger bis zum Unbilligen erschöpfend ist.

Digitized by Google

N o t i z e n.

In Venedig, wo in einer Reihe von Jahren der vormals blühende Zustand der Musik allmählig sehr gesunken war, haben seit Jahr und Tag einige angesehene Männer von ausgezeichneter Kenntnis dieser Kunst, und Liebe zu ihr, Vereine, sie wieder empor zu bringen, gestiftet, und ihr Bemühen ist vom besten Erfolg gewesen. Die Hrn. v. Contin und Bussolin stifteten zu Anfang vorigen Winters eine zahlreiche Verbindung für Instrumentalmusik, und brachten nach und nach die ausgezeichnetsten Compositionen von Haydn, Mozart, Beethoven, Krommer etc. zu Gehör; und zwar auf eine sehr anständige Weise, so dass diese Werke nicht nur grosses Aufsehen machten, sondern auch ungetheilten Beyfall fanden. Hr. Andreas v. Erizzo, venetian. Patricier, gab in seinem Hause, und ebenfalls auf würdige Weise, erst Werke derselben Gattung untermischt mit Solos und Gesang: der ausgezeichnete Erfolg aber bewog ihn hernach, vornämlich grosse Oratorien, Cantaten u. dgl. von deutschen Meistern, mit Hülfe der besten Sänger Venedigs, ausführen zu lassen. So hörte man bey ihm, und auf dringendes Bitten der Theilnehmenden mehrmals, Haydns *Schöpfung*, *Jahreszeiten*, *Worte des Erlösers* etc. Sie erregten lebhaften Enthusiasmus für den Meister, und für den verdienstvollen Kunstfreund, durch den man diese Werke näher kennen lernte. — Jetzt ist der berühmte Sim. Mayer nach Venedig berufen, eine neue Oper für das dortige Theater zu schreiben.

In einer Rede an das französische Volk, am 17ten Nov., dem Geburtstage des Königs, in Paris im Druck bekannt gemacht, lieset man folgende Stelle: „Das französische Volk kann jetzt *allein* einen grossen Ruf geben oder bestätigen. Der Gelehrte, der Dichter, der Künstler *des Auslands* ist seiner Lorbeern nur dann sicher, wenn sie *von uns* anerkannt und gebilliget sind. Wir üben in dieser Hinsicht eine *unumschränkte Macht*. Die Urtheile der Franzosen *dienen den andern Völkern zum Leitstern*, weil sie unparteyisch und gerecht sind. Der Franzos macht erst die verschiedenen Verdienste geltend, und *sein* Lob ist immer nur der Lohn der Tugend und des Talents“ etc.——

Die sehr wesentliche Verbesserung des Waldhorns durch Hrn. Stölzel aus Breslau, welche in No. 48 dies. Zeit. von Hrn. Musikd. Schneider in Leipzig genau beschrieben und gewürdiget worden, hat sich in allem dort Gerühmten, erst vor sämmtlichen hiesigen Sachkundigen, dann auch im öffentlichen Concerte vor einem sehr zahlreichen Publicum, vollkommen bewährt.

Es ist in mehren deutschen u. französischen Zeitschriften von einer Anstellung des berühmten Spontini in Paris, als königl. preussischen Kapellmeisters in Berlin, gesprochen, und diese Anstellung bald behauptet, bald verneinet worden. Die Redact. der musikal. Zeit. ist von sicherer Hand beauftragt, Folgendes darüber mitzutheilen.

Die *grosse Oper* in Paris hatte des verehrten Veterans, Salieri's, *Danaiden* wieder auf die Bühne gebracht, und sie mit neuen Ballets bereichert, welche, in ihrer Art, alles übertreffen, was davon selbst in Paris jemals war gesehen worden. Zu den Hauptscenen dieser Ballets, einem wilden Bacchanal im Tartarus, hatte Spontini eine neue, originelle Musik von hinreissendem Effect gesetzt. Auch des Königs von Preussen Majestät hatten, bey Ihrer letzten Anwesenheit in Paris, sich auf das beyfälligste darüber geäussert. Hr. Sp. überreichte daher dem Könige die Partitur, und wünschte, sie ihm widmen zu dürfen. Hierauf erhielt Hr. Sp. von Sr. Majestät, den 11ten Sept., neben dem, was es erwähnt, dies Schreiben, das wir im Original hersetzen:

Le grand cas que je fais, Monsieur, de vos talens éminens et des ouvrages brillans, dont vous avez enrichi la scène dramatique, vous est connu. Comme je serai toujours bien aise de vous en donner des preuves, je me fais un plaisir de vous accorder le titre de mon maitre de chapelle honoraire. Je vous envoie ci-joint une bague avec mon chiffre, que je vous prie de porter comme une marque de mon estime particulière pour vous. J'accepte du reste très volontiers la dédicace de la grande Bacchanale que vous venez de composer, d'après ce que vous me mandez, ainsi que l'offre que vous me faites d' arranger cette pièce pour ma musique militaire.

Frédéric Guillaume.

K u r z e   A n z e i g e n.

Der Abschied, von J. W. Freyin von Krufft, in Mus. ges. für zwey Stimmen mit Kla-

Digitized by Google

vierbegleitung vom Freyherrn, Nicolas von Krufft. Bonn und Cöln, bey Simrock. (Pr. 2 Fr.)

Kein Duo, wie jetzt die meisten mit Klavierbegleitung geschriebenen sind: kein arietten- oder canzonettenmässiges Solo, an zwey Stimmen vertheilt; sondern ein recht eigentliches, charakteristisch aufgefasstes, mit Kunst verwebtes, in dramatischer Fortschreitung u. Lebendigkeit, selbst mit durchaus obligat-*gearbeiteter* Begleitung ausgeführtes Duett, wie es nur ein Mann von vielem Geist, warmen Gefühl, und ausgezeichneter Kunstbildung liefern kann. Im Einzelnen dürfte zunächst zu rühmen seyn: die Originalität mehrer Ideen, so wie die durchaus edle, nirgends gewöhnliche Harmonie in der Begleitung — will man diese wesentliche, an der Wirkung des Ganzen überall so entschieden theilnehmende Klavierpartie noch also nennen. — Zu tadeln findet der Rec. hier nichts, und zu wünschen nur dies: dass einige scharfe Gänge der Harmonie mehr geglättet seyn möchten, und dass dem deutschen Originaltexte eine italienische Uebersetzung beygefügt wäre. Was dieser ausspricht, und wie er es ausspricht, das sagt und singt sich wirklich besser italienisch, als deutsch; und dies ist kein Vorurtheil, sondern beruhet auf den Eigenthümlichkeiten beyder Sprachen, so wie diese wieder auf den Eigenthümlichkeiten beyder Nationen.

Introduction suivie d'un Andante avec Variations pour le Pianoforte, avec un accomp. ad libit. de deux Violons, Flûte, Alto, Basse et deux Cors, ou bien avec une Flûte seule, comp. — — par J. B. Cramer. Oeuvr. 61. Bonn et Cologne, chez Simrock. (Pr. 5 Fr.)

Wer von Variationen nur erwartet, was gewöhnlich unter diesem Titel geboten wird, und was ein Spieler von Talent und Geübtheit ohne Kopfzerbrechen extemporiren kann; oder auch, wer es in seinem Spiel nicht bis zum glücklichen Bezwingen des vollstimmig Gearbeiteten, und im edlern Sinn Bravourmässigen gebracht hat: der wird seine Rechnung bey diesem Werke nicht finden; ein Anderer aber gewiss, und bey der Einleitung und den zwey letzten Variationen am meisten. Doch ist nicht zu leugnen, dass sich Cr.s Geist und Kunst für den Effect noch vortheilhafter darthut in Werken, die nicht, wie alle Variationen, auf einen engen, oder doch fest abgesteckten Raum beschränkt sind. Aber wie Vieles kann auch hier der ernste und fleissige Spieler von dem wackern Meister lernen! —

Trois grands Duos pour deux Violons, comp. — — par Louis Spohr. Oeuvr. 39. Leipzig, chez Peters. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Ja wol verdienen diese Duette ihr Beywort! Sie sind nicht etwa nur lang, auch nicht nur schwer — beydes sind sie freylich: aber sie sind zugleich, und zuvörderst, so edel gedacht, so originell gestaltet, so ausdrucksvoll, und so gründlich und beharrlich (der *Sache* nach, überall in vierstimmigem Satz) ausgearbeitet, und um alles dessen so effectvoll, wie wir aus neuer Zeit gar keine Violinduette kennen, ausser den frühern des Hrn. Sp. selbst, (die aber weniger klar, und zuweilen weniger fliessend sind,) und den besten des Hrn. A. Romberg. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet: die Gedanken und die aufgewendete Kunst reichten aus — gösse man *quantum satis* Wasser zu — aus den drey Quartetten drey Concerte zu machen; und wahrlich, keine geringen. Hoffentlich wird aber Keiner ein Narr seyn, das zu thun; sondern recht viele wackere Geiger, von Ernst und Liebe zu edler Musik, wie von bedeutender Geschicklichkeit, werden das Werk, zu ihrem gleichgrossen Genuss und Nutzen, oft und fleissig vortragen. Aber: „*Oft* und *fleissig*;“ das möchte doch nöthig seyn, um jenen grossen Genuss und Nutzen vollständig zu erreichen! —

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

ALLGEMEINE

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 17ten December. №. 51. 1817.

Die mathematische Intervallenlehre der Griechen.

Unter diesem Titel wird der, den Tonkünstlern rühmlich bekannte Hr. Kammerherr von Drieberg zu nächster Ostermesse ein umfassendes Werk herausgeben. Ohne weiter darüber unterrichtet zu seyn, als die Leser, wenn sie sich der Arbeiten des Hrn. v. D. erinnern, und den folgenden, uns mitgetheilten Paragraphen, den ersten des Werks, gelesen haben, glauben wir doch Grund genug zu haben, um auf dieses Werk alle aufmerksam zu machen, welche sein Gegenstand überhaupt interessirt. Dass über ihn noch vieles im Dunkel liegt, dass nicht weniges Andere zwar theilweise klar erscheint, aber dann verbunden nicht recht zusammenhangen, und als ein wohl und natürlich eingefügtes Ganze sich darstellen will, wissen die Unterrichteten; und dass sich vor dem Auge des Verf.s Manches anders gestalte, als es bisher vorgeführt worden, werden sie wahrscheinlich, mit uns, schon aus einigen Zeilen des folgenden Paragraphen vermuthen.

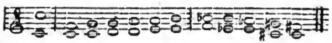
d. Redact.

Von den Consonanzen und Dissonanzen.

Euclid. Introduct. Harmon. p. 8. Porphyr. Commentar. p. 218. Aristox. lib. 2. p. 55. Euclid. sect. canon. theor. 17. Boeth. de Mus. lib. 5. cap. 10.

Eine Consonanz (συμφωνια) ist, wenn zwey Klänge, die in Hinsicht auf Höhe und Tiefe von einander verschieden sind, zusammen angeschlagen sich so vermischen, dass beyde dem Gehör gleichsam nur als *ein* Klang erscheinen. Eine Dissonanz (διαφωνια) hingegen ist, wenn bey zweyen zusammen angeschlagenen Klängen keine Vermischung Statt findet. Ursprüngliche Consonanzen giebt es drey: die Quarte, Quinte und Octave. Alle Intervalle aber, die kleiner sind, als die Quarte, und die zwischen den Consonanzen liegen, sind Dissonanzen.

Erklärung. Stimmen wir z. B. die Quinte, so kommen wir auf einen Punkt, wo wir fühlen, sie sey vollkommen rein; dieser Punkt ist die Consonanz, oder die Verschmelzung ihrer beyden Klänge in eins. Einen solchen Vereinigungspunkt haben nur die Quarte, Quinte und Octave; den Terzen und Sexten, obgleich sehr wohlklingende Intervalle, mangelt er, und eben dieserhalb sind sie Dissonanzen. Die Octave ist die vollkommenste Consonanz, weil ihre beyden Klänge sich am innigsten vereinigen; dann folgt die Quinte und nach dieser die Quarte. Eine Consonanz aber, die etwas über oder unter sich schwebt, d. h. die nicht aufs äusserste rein ist, wird von den Griechen eben so gut, wie etwa die Terz oder Sexte, eine Dissonanz genannt; denn gerade nur in dem vollendet Reinen besteht die Consonanz. Es sind also die Consonanzen solche Intervalle, deren Grösse von der Natur auf das allergenaueste und unabänderlichste festgesetzt ist; weshalb sie auch die Maassstäbe sind, mit welchen die andern Intervalle gemessen — oder, wie wir es nennen — gestimmt werden müssen. Unmittelbar ist jedoch nur das Intervall des Tons zu messen, um welches die Quinte grösser ist, als die Quarte. Die Griechen stimmten daher ihre grossen Instrumente auf folgende Art:



Da nun die Griechen, wie wir, ihre Instrumente durch die Consonanz — d. h. vermöge der Vermischung der Klänge — stimmten: so ist es ausgemacht, dass ihr Intervallensystem dem unsrigen vollkommen gleich gewesen seyn müsse. Ja nicht

Digitized by Google

das Intervallensystem der Griechen allein, sondern die Systeme aller alten und neuern Völker, die jemals zum Bewusstseyn der Consonanz gelangt sind, müssen dem unsrigen gleich gewesen seyn, oder es noch seyn. Was aber die Temperatur, welche die Griechen nicht kannten, anbelangt; so ist die dadurch entstehende Veränderung nicht gross genug, um sie als eine Veränderung des Systems betrachten zu können.

Nachrichten.

Venedig. Auszug aus den Acten über Vertheilung der Preise für Industrie zu Venedig, vom 12ten Febr. 1817. — In den verflossenen Jahren hat der Hr. Abt Gregorio Trentin zu Venedig, den Preis für seine schöne, in Mayland erbaute Harfe erhalten; und in diesem Jahre erwirbt er sich mit seiner zweyten Arbeit neuen Ruhm. Der Central-Ausschuss ist ganz in seinen Erwartungen befriedigt, indem er bemerkt, mit welchem festen Willen u. Eifer der venetianische Künstler sich es angelegen seyn lässt, ausländischen Meistern es auch bey uns gleichzuthun und den Bau musikal. Instrumente stufenweise zur Vollkommenheit zu bringen. Das uns diesmal vorgezeigte Pianoforte wetteifert, nach dem Urtheil der erfahrensten Männer *), mit den besseren Deutschlands. Da bey den gewöhnlichen Pianofortes ein voller, majestätischer Bass — der wahre Grund, die Seele der Harmonie — nicht selten fehlt: so war unser Künstler vornämlich darauf bedacht, diesen Mangel zu verbessern und diese Lücke auszufüllen, indem er unter dem gewöhnlichen obern Kasten des Instruments noch einen andern anbrachte, der die, eine Octave tiefern Saiten enthält, welche, je zwey, wie gewöhnlich, mit einer dritten, eine *Octave* höhern verbunden worden, und so ein, mit dem Uebrigen genau zusammenhängendes Pedal von zwey Octaven bilden, das vollkommen eben so stark, eben so leicht und sicher, auch eben so zart und fein mit den Füssen behandelt werden kann, wie das Manual mit den Händen. Auch ist durch einen leichten Mechanismus bewirkt, dass die Züge, welche die Veränderungen im obern Kasten regieren, dasselbe im Pedal hervorbringen; wodurch ein vollkommenes Uebereinstimmen, wie bey einem ganzen, auf einmal ertönenden Orchester, zu Stande kömmt.

Dieses Instrument, welches Hr. Abt Trentin *Pianoforte-Organistico* nennt, zeichnet sich dabey durch sanften, deutlichen Ton, durch feste Stimmung, durch Leichtigkeit des Anschlags, sowol bey den Tasten, welche mit den Händen, als denen, welche mit den Füssen behandelt werden, vorzüglich aus. Die innere Bauart und die genaue Zusammenfügung der einzelnen Theile hängt von wenigen Schrauben, und wenigen Federn ab, die leicht beweglich, aber doch zugleich dauerhaft sind, so dass das Instrument nicht leicht leiden, oder auch bey einer sehr unbescheidnen Behandlungsart beschädiget werden kann. Es kann auch dies Pianof. Organ. bey jedem andern Pianoforte als Anhang angebracht werden. — Zur Belohnung nun für die Mühe und den Eifer des venetianischen Künstlers erkennt die Commission ihm aus voller Ueberzeugung die goldne Preis-Medaille zu.

Der Preis des doppelten Pianoforte-Organistico von Nuss- oder Kirschbaum ist 2500 Franken. Ein zweyter Preis für den blosen Körper zum Pedale, um bey einem andern Pianoforte angebracht zu werden — ist 625 Franken.

*) Es sind uns ausführliche Zeugnisse hierüber von den Herren Musikmeistern, Ayblinger und Pavesi in Venedig, und ein kürzeres, von Hrn. Kapellm., Simon Mayer aus Bergamo, jetzt ebenfalls daselbst, mitgetheilt worden. Da die ersten fast nur in allen Theilen die obigen, actenmässigen Urtheile bestätigen: so können wir, nach dieser unsrer Erklärung, sie, des beschränkten Raums wegen, übergehen; die kürzere Mittheilung des Hrn. S. Mayer folgt aber am Schluss jenes Auszugs. — Uebrigens wissen aber unterrichtete Leser, dass der Gedanke, dem Pianoforte ein Pedal im 16-Fuss-Ton beyzufügen, nichts weniger, als neu, und von deutschen Meistern jetziger, und sogar weit früherer Zeit, schon oft ausgeführt worden ist. Diese Anmerkung kann aber und soll des Hrn. Abts T. Verdienst nicht im Geringsten schmälern; und das um so weniger, da er in der Ausführung jenes Gedankens, wie es scheint, manches Eigenthümliche und sehr Lobenswürdige angebracht hat.
d. Redact.

Digitized by Google

Dies Pedal, welches sich mit jedem andern Pianoforte verbinden lässt, macht in der That eine treffliche Wirkung, vorzüglich, wenn es behandelt wird, wie es soll, d. h. wenn es einen für sich bestehenden Theil, (obligat) entweder in Rücksicht der Phantasie des Spielers, oder in Ansehung der Ausführung, nicht mit blosser Verdoppelung des Basses, ausmacht. Die tiefen Bassnoten machen, besonders in Adagio's, einen bewundernswürdigen Eindruck im Würdevollen und Majestätischen. Das Instrument ist auch ganz dazu geeignet, vielstimmige Werke des Gesanges zu begleiten, und die Stimmen zusammen zu halten. Der hiesige Musikmeister, Hr. Ayblinger, hat ganz eigentlich für dieses Pianoforte-Organistico Sonaten geschrieben, in welchen sich alle jene gerühmten Vorzüge und die verschiedenen Abstufungen des Piano und Forte, des langsamen Verhallens ausgehaltener Noten, so wie das sehr deutliche und bestimmte Staccato vereinen. — —

Ausser den, im vorigen Jahr errichteten, und vor kurzem in diesen Blättern geschilderten Gesellschaften zur Emporbringung der Musik in Venedig, ist nun auch ein Verein für Uebung und Vervollkommnung des Gesanges, ohne andere Begleitung, als die, jenes Pianoforte mit Pedal, entworfen, der Plan dazu bekannt gemacht, und die Ausführung so weit vorgerückt, dass an Vollendung derselben, und dann am Bestehen des Instituts, kaum zu zweifeln ist. Die Unternehmer sind die geachteten Männer: Hr. Abt Gregor. Trentin, und Hr. Musikmeister Ayblinger. Der Verein führt den Namen, *Odeon*, und gleicht, dem Wesen und Zweck, wenn auch bey weitem nicht dem Umfang und der Zahl der Theilnehmer nach, den deutschen Singakademien, wie dieselben, nach Vorgang der von Fasch gestifteten und von Zelter fortgeführten in Berlin, nun an mehren Orten Deutschlands mit bestem Erfolg bestehen. Die Unternehmer bestimmen ihr Institut, nach dem gedruckten Plane, zu „einem Vereinigungspunkte, wo verbundene Musikliebhaber durch Ausführung der classischen Werke eines Marcello, Leo, Pergolesi, Jomelli, Valotti, Gluck, Mozart, und vieler anderer grosser Meister, ihre Ideen über die Kunst bereichern, mit lebhaftem Wohlgefallen die bewundernswürdigen Wirkungen jener Meisterwerke auffassen, und sich selbst in Geschicklichkeit, sie auszuführen, fördern können.“ — Von den Gesetzen des Vereins dürften Auswärtigen folgende die bedeutendern seyn. Das Unternehmen wird begonnen, sollten sich auch erst nur 16 Mitglieder finden. Niemand kann Mitglied werden, der nicht selbst singt. Wöchentlich Einen Abend ist Versammlung; drey solcher Versammlungen nach einander sind einzig zu Uebungen der Mitglieder bestimmt; zur vierten — der letzten jedes Monats — werden auch andere Musikfreunde eingeladen. Hr. Musikm. Ayblinger dirigirt am Pianoforte-Organistico. Die Uebungen dauern jedesmal wenigstens zwey Stunden. — —

Berlin. Uebersicht des Novembers. Den 5ten nahmen des Concertm. Möser Abonnementsquartette im Saale des englischen Hauses wieder ihren Anfang, in denen bekanntlich Quartette und Quintette von classischen Componisten, wie Haydn, Mozart, Beethoven etc. von den Hrn. Möser, Henning, Semler, Krautz, Clemens, meisterhaft ausgeführt werden. Am 19ten hörten wir in denselben auch den fürstl. schwarzburg-rudolstädtischen Kammersänger, Alb. Methfessel, der sich einige Zeit hier aufhielt, und auch in Privatcirkeln viele Beweise seiner sehr anziehenden Instrumental- u. Gesangcomposition und seiner Virtuosität im Gesang und im Pianoforte- und Guitarrenspiel gab. — Den 11ten trat, nach langer, durch Krankheit veranlasster Unterbrechung, Mad. Wranitzky-Seidler als Prinzessin von Navarra in Boyeldieu's *Johann von Paris* wieder auf, und hat seitdem auch als Gräfin in Mozarts *Hochzeit des Figaro* etc. uns manchen frohen Abend geschaffen. — Den 12ten gab der Schauspieler, C. Wauer, Concert im Saale der Loge Royal York. Er sang: Recit. und Arie vom Freyherrn von Poissl; mit Dem. Eunike und Reinwald, und den Hrn. Eunike und Blume ein Quintett aus Mozarts *Cosi fan tutte*, und mit den Hrn. Eunike, Weitzmann u. Blume vierstimmige Lieder ohne Begleitung von C. Blum. Er erfreute sich einer zahlreichen Versammlung. — Den 19ten gab das Theater zum erstenmal: *Treue siegt in Liebesnetzen;* Drama in einem Aufzug, vom Schauspieler P. A. Wolf. Das in Versen geschriebene Stück hat einen angenehmen Inhalt, und stellt die Stufen der Liebe zart und wahr dar. Die drey zur Handlung gehörigen

Digitized by Google

Chöre vom Kapellm. B. A. Weber sind von sanfter Wirkung. Darauf blies der königl. Kammermusic., Belcker ein Solo für die Bassposaune, mit grosser Fertigkeit auf diesem unbehülflichen Instrumente, auch im *piano* und *ligato* — mit Zwischenmusik für englische Klappenflügelhörner. — Den 21sten gab der jüngere Hr. Fürstenau Conc. im Saale der Stadt Paris, aus Mangel eines andern Locals in Berlin, obgleich der Saal für die Musik nicht ganz günstig gebaut ist. Hr. Fürstenau zeichnete sich aus durch zarten, gefühlvollen, innigen Vortrag, durch Leichtigkeit, Sicherheit und Deutlichkeit auch im sehr Schwierigen, durch höchst sorgsame Oekonomie des Athems etc. Alles dies vereinigt, bewirkt, dass ihm Läufe jeder Art, Ziehen, Stossen, Dehnen, Sprünge, Octaven, Triolen, Mordenten, Tremulanten, Triller, ein besonderes Staccato, das nicht durch die gewöhnliche Doppelzunge, sondern durch Abstossen jedes einzelnen Tones mit grosser Genauigkeit hervorgebracht wird, das Abnehmen u. Anschwellen des Tons — in gleicher Vollendung gelingen. Bewundernswerth war besonders die Cadenz. Im Prestissimo stieg Hr. Fürstenau die ganze chromatische Tonleiter von $\bar{d}$ bis $\bar{\bar{\bar{d}}}$ so hinauf und hinab, dass er nach *jedem einzelnen halben Ton* das $\bar{\bar{\bar{d}}}$ wiedergab, also 94 Töne in Einem Athem, sämmtlich staccato und so geschwind, dass man das $\bar{\bar{\bar{d}}}$ ununterbrochen fort zu hören glaubte. Unmittelbar darauf folgte ein kurzer Triller auf $\bar{\bar{e}}$, und dann ein langer eine Octave höher, während dessen man ununterbrochen die Töne fis, g, gis, a, in Vierteln, dann zweymal in Achteln, und zuletzt noch h, a, gis, a, vernahm, so dass man zwey Flöten zu hören glaubte, während Hr. Fürstenau den 5 Takte langen Triller schlug. Er trug meistens seines, durch Krankheit abgehaltenen, Vaters Compositionen vor, die nicht ohne Verdienst und das Instrument sehr hervorhebend sind. Seine herrliche Flöte ist von Koch in Wien gemacht, und hat einen Umfang von 3 vollen Octaven, vom ungestrichnen bis zum dreygestrichenen h. — Den 24sten gab in demselben Local der kön. Kammermuc., Schwarz sen., Concert. Er blies sehr brav auf dem Fagott ein Conc. von Winter und Variationen von Seidel. — Den 27sten trug der Kammermusic., Gabrielsky, auf der Flöte vor: ein Conc. von seiner Composition, Variationen mit Begleitung des Orchesters, und mit Hrn. Tausch ein von letzterem arrangirtes Doppelconc. für Klarinette und Flöte. Beyde Künstler erfreuten sich lebhaften Beyfalls.

Seit einiger Zeit lebt hier der Kapellm. Kreutzer, der sich früher in Wien und Stuttgart aufhielt, und unter andern auch durch seine Oper, *Orest*, bekannt ist. Er lässt sein neu erfundenes Instrument, *Panmelodicon*, hierher kommen, dessen Ton nicht allein sehr sanft u. des Anschwellens fähig, sondern auch als so stark gerühmt wird, dass das pariser Theater, Odeon, vollkommen dadurch ausgefüllt wurde. Bekanntlich ist Hr. Kr. auch ein trefflicher Klavierspieler.

Frankfurt a. Mayn. Ein achtungwerthes Künstlerpaar, Hr. und Mad. Graff, haben uns für immer verlassen und sind nach Strasburg gegangen, wo Mad. G. als Concertsängerin für diesen Winter angenommen worden ist. Man bedauert diesen Verlust um so mehr, da beyde auch ausser ihrer Kunst mit Recht allgemein geschätzt waren, und Mad. G. sich seit geraumer Zeit so sehr verdient um unsre Oper bewiesen, auch durch gründlichen und fleissigen Privatunterricht vielen Dilettantinnen sehr nützlich gewesen war. Aber seit Jahr und Tag war sie kränklich, so dass sie im Theater nicht singen konnte: da mag die Direction besorgt haben, ihr auch künftig ihren Gehalt unentschädigt geben zu müssen; und so hat man sie entlassen. Hr. und Mad. G. gaben vor ihrer Abreise, am 20sten Oct., ein Concert, worin Hr. G. sich als geschickten Violoncellisten, wie ich ihn früher näher geschildert, Mad. G. aber, obgleich man ihrer Stimme noch einige Schwäche abmerkte, als vortrefflich ausgebildete Sängerin zeigte. Beyde fanden ausgezeichneten Beyfall. Eine Cantate mit Chor, von dem hiesigen Theatersänger, Hrn. Schelble, componirt, kam gleichfalls diesen Abend zu Gehör, und hat hin und wieder — was man Effectstellen zu nennen pflegt; ohngefähr, wie gewöhnlich die Finalen der komischen Oper. — Am 31sten Oct. gab Hr. von Beutel, fürstl. lobkowitzischer Concertmeister, Conc., und zeigte sich in einem Conc. von Beethoven und in Variat. von ihm selbst, als einen tüchtigen, rühmenswürdigen Klavierspieler.

Digitized by Google

So lautet die allgemeine Stimme: ich selbst konnte nicht gegenwärtig seyn. Bey einem als gross angekündigten Conc. kleiner Kinder aber, am 8ten Nov., mochte ich nicht gegenwärtig seyn. Es gab dasselbe die schon öfter in andern Blättern besprochene Catharina Sigl, welche tragische Scenen und Arien von Sim. Mayer, Rossini und Zingarelli sang, auch ein Violinconc. von Viotti spielte; und ihr Bruder, der fünfjährige Violoncellist, der Variat. vortrug. — Der treffliche Tenorsänger, Hr. Wild von Wien, der voriges Jahr auch vom hiesigen Publicum den ausgezeichnetsten Beyfall erhielt, gab diesen Herbst, mit gleichem Erfolg, eine Reihe Gastrollen. Seine Vorzüge sind, auch aus diesen Blättern, zu bekannt, als dass ich dabey verweilen dürfte. Als etwas Besonderes sey indessen erwähnt, dass Hr. W. voriges Jahr hier als k. k. Theatersänger, dies Jahr als königl. preuss. Kammersänger, und nun zu Darmstadt als grossherz. darmstädtischer Kammersänger aufgetreten ist. Dem. Braun, vom Hoftheater zu Hannover, gab auch einige Gastrollen, mit nur mässigem, ihr zukommenden Beyfall. — Einen höchsterfreulichen, seltenen Kunstgenuss gewährte uns am 14ten Nov. der, mit Recht berühmte Hr. Nepomuk Hummel, sonst in Wien, jetzt kön. würtemberg. Kapellmeister. Er gab ein Conc., das in Auswahl und Anordnung denen ähnlich war, welche er voriges Jahr in Leipzig gegeben. Alles, was damals zur genauen Bezeichnung der Verdienste und Eigenthümlichkeiten dieses Künstlers von Ihnen in diesen Blättern gesagt worden, fand man hier vollkommen bestätigt; so dass ich es wiederholen müsste, wenn ich nicht besser mich darauf bezöge. Nach dem ersten Allegro der herrlichen mozartschen Symphonie aus C dur, spielte Hr. H. sein meisterhaftes Conc. aus A moll. Dann sang Hr. Schelble eine Arie, die er auch selbst componirt hatte, wobey er aber vergessen zu haben schien, dass er für den Gesang, und nicht für ein concertirendes Instrument schrieb. Sie blieb ohne besondern Eindruck. Nach einer effectvollen Ouvert. von Hrn. H., sang Hr. Schelble dessen *Schildwache*, (la Sentinelle,) mit variirenden Zwischenspielen — wie dies Stück ebenfalls von Leipz. aus näher beschrieben worden ist. Man fand hier das Ganze angenehm u. unterhaltend, doch ohne grossen Gehalt; worauf es auch vom Componisten nicht angelegt ist. Nun trug Hr. H. eine grosse, wahrhaft freye Phantasie auf dem Pianoforte vor, bey der man nicht wusste, ob man mehr die Originalität, den Reichthum, und die Mannigfaltigkeit der Ideen, oder die Gründlichkeit, wohlberechnete Abwechselung und Anmuth der Bearbeitung, oder die höchste Präcision, Deutlichkeit, Nettigkeit und Kunstfertigkeit in der Ausführung bewundern sollte. Jedermann brach am Ende in lauten Beyfall und Dank aus. Und in der That haben wir seit etwa zehn Jahren höchstens Einen Klavierspieler von so vielen vereinten Vorzügen gehört. Der Wunsch, Hr. H. möchte uns noch einen solchen Abend gewähren, war allgemein; und es ist nicht zu zweifeln, er werde ihn erfüllen. Unter den achtsamsten u. theilnehmendsten Zuhörern war auch ein Fremder — ein, dem Ansehen nach, noch rüstiger Mann, den nur das weisse Haar als einen 70jährigen Greis bezeichnete, und dessen Ausdruck allen, die auf ihn merkten, leicht verrieth, er verstehe das Ding von Grund aus: Muzio Clementi war es, der von England nach Italien geht.

Recension.

Orgelstücke, dem ehrwürdigen Veteran der musikal. Literatur, Hrn. Hofsekretär E. L. Gerber gewidmet, von C. H. Rinck, Cantor u. Hoforganist in Darmstadt, 38stes Werk, Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. 53 S. Querfol. (Pr. 1 Thlr.)

Sechs Choräle mit mehren Veränderungen für die Orgel. Herausgegeben, und — dem regierenden Herzog von Sachsen-Gotha und Altenburg — zugeeignet, von Ebendems. 40stes Werk, in der Hofmusikhandl. von B. Schott in Mainz. 27 Seiten Querf. (Pr. 2 Fl.)

Hr. Rinck, welcher hier seine zehnte und eilfte Sammlung von Orgelstücken liefert, ist mir, zumal in diesem Fache der Tonsetzkunst, schon zu vortheilhaft bekannt, als dass ich von diesen beyden Werkchen nicht gleich beym Anblick etwas Vorzügliches hätte erwarten sollen; und meine Erwartung hat mich nicht getäuscht.

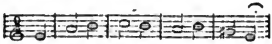
Ich spreche zuerst von dem Ersten derselben.

Digitized by Google

Es besteht aus 21 Orgelstücken, vom verschiedenartigstem Ckarakter, Chorälen, Vorspielen, Nachspielen, und frey gebildeten, mehr oder weniger ausgeführten Stücken; im Ganzen ungefähr in der Manier wie die voglerschen 32 Präludien geschrieben, doch, weit entfernt denselben eigentlich nachgebildet zu seyn, nicht ohne Eigenthümlichkeit u. Neuheit des Styls. Ein Vorzug, den sie vor den voglerschen voraushaben, liegt darin, dass dabey die Wahl der Register, so wie auch selbst der Gebrauch der verschiedenen Klaviaturen, sorgfältig und sehr umsichtig angegeben ist, so weit sich dies im Allgemeinen angeben lässt, nämlich blos durch die allgemeine Bezeichnung „mit sanften Stimmen“ — „mit halb starken Stimmen“ — „mit starken Stimmen“ — „mit vollem Werk“ — u. dies, wie mir scheint, sehr weislich. Denn da man bekanntlich auf den verschiedenen Orgelwerken bald die verschiedensten Stimmen unter einerley Namen, bald einerley Stimmen auf verschiedenen Orgeln unter verschiedenen Namen antrifft, so würde mit namentlicher Angabe der zu ziehenden Register im Grunde weit weniger gethan, als mit der von Hrn. R. gewählten allgemeineren Andeutung.

Das interessanteste Stück der ganzen Sammlung ist wol das No. 13, wo der Verf. die Choralmelodie, „Befiehl du deine Wege“ (manchem vielleicht bekannter unter dem Text: „Du, dessen Augen flossen“) achtmal variirt, indem er ihr bald neue Harmonienwendungen, bald eine Kette von Bindungen, bald ein Gewebe melodiöser Figuren unterlegt, sie bald im Sopran, bald im Tenor, bald im Pedal als Canto fermo erscheinen lässt, bald imitatorisch in allen Stimmen zugleich, und das alles in so würdigem und melodiösem Stimmenflusse, dass hier in der That nichts zu wünschen übrig bleibt. Mit obiger Schilderung dieses variirten Chorals ist zugleich auch schon die Schilderung des zweyten der in der Aufschrift genannten Werke gegeben, indem dieses durchaus aus lauter solchen variirten Chorälen besteht. Man kann dem Hrn. Verf. das Zeugnis nicht versagen, dass er hier eine Mannigfaltigkeit u. einen Reichthum an Ideenabwechselung entfaltet hat, welcher in solcher Schreibart, wo ein und derselbe Cantus firmus sechs bis achtmal erscheint, zu Vermeidung von Monotonie eben so nothwendig, als in der Ausarbeitung technisch schwer zu erreichen ist.

Ueber die alterthümliche Reinheit mancher Melodien möchten vielleicht gelehrte musikal. Antiquare hie und da einiges einzuwenden finden, z. B. über das unäolische gis in der Weise „wer nur den lieben Gott lässt walten:“



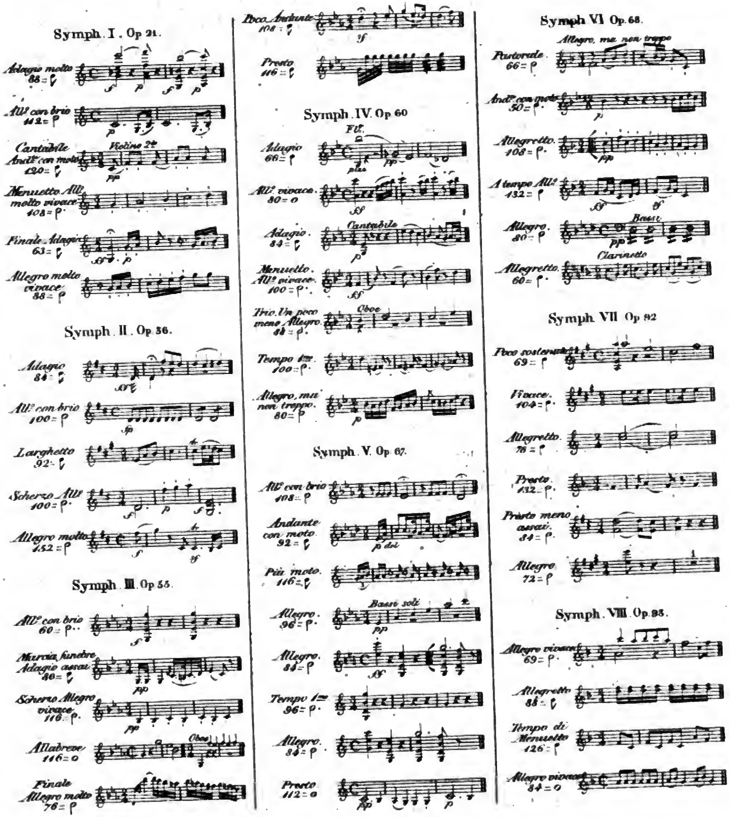
Ich aber, der ich §. 308 folgg. meiner *Theorie der Tonsetzkunst* mein Stimmrecht über Gegenstände dieser Classe so sträflicher Weise selber verscherzt, enthalte mich billig aller Entscheidung über solche äolische, ja hypoäolische Dinge.

Noch eine besondere Erwähnung verdient die Manier des Hrn. R., die Choralmelodie niemals in Alt, sondern immer entweder in die Oberstimme, oder in Tenor, oder ins Pedal zu legen. Diese Behandlungsart ist sehr verständig, indem eine in Alt gelegte Melodie zwar auf dem Papier wol gut lässt, auf der Orgel aber denn doch meist für das Ohr verloren geht, indess sie in Tenor gelegt, mit der linken Hand auf einer eignen Claviatur gespielt, und von Sopran und Alt in der rechten Hand, und vom Basse des Pedals begleitet, so deutlich und wirkungvoll heraustritt, als wenn sie in der Oberstimme selbst, oder im mächtigen Pedale erschiene. Uebrigens hätte es doch wol noch eine Art gegeben, den festen Gesang auch im Alt ausgezeichnet hervortreten zu lassen, indem man ihn etwa die 2-Fuss-Register des Pedals übergäbe. Auf *guten* Orgelwerken ist diese Behandlung nie wirkungslos, und ich überlasse Hrn. R.s Einsichten, ob er bey künftigen ähnlichen Werken von diesem Mittel Gebrauch machen will, welches wenigstens immer wieder einen Zuwachs an Mannigfaltigkeit gewährt.

Das Aeussere beyder Werke ist recht schön. Warum im zweyten derselben Hr. R. in dem mit voller Harmonie vierstimmig ausgesetzten Chorälen die Bassstimme auch noch generalbassmässig beziffert hat, ist schwer zu errathen.

Gottfried Weber.

Die Tempo's sämmtlicher Sätze aller Symphonien des Hrn L. v. Beethoven, vom Verf. selbst nach Maelzels Metronom bestimmt

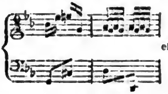


Digitized by Google

Kurze Anzeigen.

Arietta Russa con Variazioni e (d) un Capriccio per il Violino solo col Basso, composti da F. A. Veichtner. Op. 9. In Lipsia, presso Breitkopf e Härtel. (Pr. 8 Gr.)

Eine Kleinigkeit, auf die Hr. V. wol selbst keinen besondern Werth legen wird. Das angehängte Capriccio erhöht das Interesse am Ganzen nicht, obgleich es mit Fleis gearbeitet ist. Der Bass verlässt hier die Einförmigkeit, worin er durch 6 Variationen, wie im Thema, immer in denselben Noten einherschreitet, und wird mit der Violinstimme concertirend. Am Anfange tritt er gegen die Violin mit einer Imitation in der Umkehrung *per augmentationem* ein, und geht durch das ganze Capriccio imitirend fort. Eine Kleinigkeit nur bemerke ich. Bey aller Toleranz finde ich doch die verdeckten Quinten in Var. 1. vom 11ten zum 12ten Takt:



im *zweystimmigen* Satze durchaus unstatthaft. Auch die gar zu frey eintretende None, im 12. Takt der 4ten Var., ist von widriger Wirkung.

Der Druck (auf Stein) ist gut und correkt.

Das Lotterieloos, komische Oper von Nicolo Isouard, im Klavierauszuge von Aug. Eberh. Müller, grossherzogl. Kapellm. in Weimar. Leipzig, bey Peters. (Pr. 2 Thlr.)

Von der Wirkung dieser kleinen Oper auf der Bühne kann Ref. nicht sprechen, da er sie auf dieser nicht gesehen hat, u. auch sonst nichts von ihr kennt, als die hier im Klavierauszuge mitgetheilten Musikstücke. Diese, und zwar Ouvertüre und Gesänge, zeigen einen gewandten, routinirten Componisten, von heiterm, aber auch flüchtigem Geist; und einer Schreibart, welche der, des Paisiello, am nächsten kommen möchte; nur dass dieser viel mehr Stetigkeit, Fleis und Delicatesse beweiset. Fröhlich und flinkweg gesungen machen die meisten dieser Gesangstücke auch beym Pianoforte eine angenehme Wirkung. Es sind ihrer neun; und von dem Duett, No. 1, dem Duett, No. 3, und dem Terzett, No. 5, möchte dies am sichersten zu versprechen seyn. Die scherzhafte Arie, No. 6, die mehre herrschende Musik- und Gesangmanieren meistens recht artig parodiret, ist ganz der Sängerin in die Hände gegeben: je nachdem sie sie und ihre Späschen vorzutragen weiss, wird sie Glück oder Langeweile damit machen. — Dass der Auszug sehr gut gemacht sey, brauchen wir bey Hrn. M. kaum zu versichern.

Romanzen u. Lieder für das Herz, mit Begleit. des Pianof. in Mus. ges. von H. N. G. Tuch. 44stes Werk. Dessau und Leipzig, im Musikcomptoir. (Pr. 12 Gr.)

Hr. T. liefert hier sein 44stes Werk, und alle sind, so viel Ref. weiss, in demselben Verlage herausgekommen: daraus scheint hervorzugehen, dass sie denn doch manche Freunde finden. Diesen ist dies neue Heftchen, das aus vier Stükken besteht, zu nennen; sonst aber nichts hinzuzusetzen, da es den übrigen Werkchen dieses Fachs, wie sie Hr. T. geliefert hat, ganz ähnlich, und von dem Guten und Nichtguten der frühern mehrmals gesprochen ist.

Sechs deutsche Lieder, comp. von Louis Spohr. 57stes Werk. Für die Guitarre eingerichtet. Leipzig, bey Peters. (Pr. 12 Gr.)

Es sind die, S. 383 folgg. in diesem Jahrgange der mus. Zeit. recensirten Lieder, welche man hier, für Begleitung der Guitarre eingerichtet, erhält. Diese Einrichtung ist mit Kenntnis des Instruments gemacht. Einige der Lieder verlieren gar nicht bey diesem Wechsel des begleitenden Instruments.

Leipzig, bey Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

ALLGEMEINE
MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 24sten December. №. 52. 1817.

Recensionen.

Recueil de cent et une Pièces faciles et progressives pour le Violon: ou petites Leçons pour accélerer les progrès des jeunes artistes. Composées — — par Campagnoli, membre de l'Académie royale de Suède. Oeuvr. 20. Livr. 1 et 2. à Leipzig, chez Breitkopf et Härtel. (Jede Lieferung, Pr. 1 Thlr.)

Der ausführliche Titel dieses Werks giebt Zweck und Bestimmung desselben vollkommen genau an, und eben so vollkommen entspricht auch das Werk selbst (an Inhalt und Form) seiner angegebenen Bestimmung, und den Forderungen, die man jener zu Folge an dasselbe nur irgend machen kann. Anlage und Ausführung des Ganzen und der einzelnen Sätze ist zweckmässig; die Fortschreitung vom Leichtern zum Schwerern mit Einsicht beobachtet; die einzelnen Sätze enthalten fast durchaus angenehme und muntere Melodien, so dass das Ganze, neben der Belehrung, auch eine angenehme Unterhaltung gewährt, wodurch das Interesse und die Nützlichkeit des Werks gar sehr erhöht wird. In Hinsicht auf Mannigfaltigkeit der Figuren, der verschiednen Applicaturen, Stricharten, Takteintheilungen Tempos, so wie des Vortrages und der Wahl der Tonarten, (wo Hr. C. nur die üblichsten und leichtesten gewählt hat) etc. hat der würdige Veteran und geachtete Componist fast alles erschöpft, was der Bestimmung des Werks, und den Erfordernissen und Kräften eines Anfängers angemessen und dienlich seyn kann, und somit einen neuen, sehr schätzenswerthen Beytrag zu dem, nie zu erschöpfenden Studium des Violinspiels geliefert, den wir jedem angehenden Violinspieler gar sehr zu empfehlen uns für verpflichtet halten.

Da jedoch Hr. C. dieses Werk, eben seines *praktischen* Werthes halben, gewiss selbst auch in andrer Hinsicht vorwurfsfrey wünschen wird: so glauben wir ihm nicht wehe zu thun, wenn wir ihm einige Bemerkungen in Hinsicht des reinen Satzes und dergl. mittheilen, wodurch wir aber übrigens den Werth des Ganzen durchaus nicht zu verringern glauben. Um jedoch nicht ohne Noth zu weitläuftig zu werden, oder uns wol gar den Vorwurf pedantischer Spitzfindigkeit zuzuziehen, wollen wir nicht jeder Kleinigkeit nachspüren, sondern nur hier und da andeuten, was, vielleicht besser, anders seyn könnte.

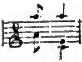
So hat z. B. Hr. C. sehr häufig sowol kleinere Abschnitte und Ruhepunkte, als auch selbst ganze Sätze mit der 5 geschlossen, welche sogar mehrmals, (wo vorher der Satz blos 2stimmig ist) ohne alles Motiv unerwartet als eine 3te Stimme darzutritt. Da jeder Tonschluss mit der 5 an sich schon am wenigsten beruhigend ist: so ist wol hier beym 2stimmigen Satze in solchen Fällen, wo es nicht etwa die Reinheit der Modulation und der Fortschreitung und richtigen Behandlung der Harmonie erfordert, die 3 zum Tonschluss befriedigender, als die 5. Man sehe z. B. No. 1 letzter Takt, No. 4, Trio, letztes Viertel, No. 6, letzter Takt, No. 9, Trio, letzter Takt, u. mehre andre Nummern. In allen diesen Fällen kann die 5 füglich und mit besserer Wirkung weggelassen werden. — In No. 2 ist in der 2ten Stimme vom 3ten zum 4ten Takt die Fortschreitung von

fis d

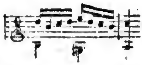
der 6, a zur 5, g nicht gut, indem hier dadurch, (die verdeckten Quinten abgerechnet) ein „*Diabolus in musica*" entsteht, und die Fortschreitung des nicht gehörig aufgelössten Leittons von widriger Wirkung ist. Besser wäre hier die 5 weggelassen, und statt deren die 8 des Grundtons, wodurch auch das fis gehörig aufgelöst würde. Auch

Digitized by Google

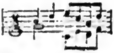
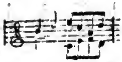
nimmt sich ebendaselbst, im 2ten Takt des 2ten Theils, auf der Fermate, die 5 h, ohne die hier wesentliche 3, wenn auch nicht fehlerhaft, doch aber leer aus. Besser wäre das $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{f}$ nach $\genfrac{}{}{0pt}{}{gis}{e}$, als h nach e gegangen. Derselbe Fall ist in No. 31 im 8ten Takt, wo statt der 5 g, die 3 des Dreyklanges von c befriedigender wäre. — Je wenigerstimmig der Satz ist, desto mehr muss man die wesentlichen und charakteristischen Intervalle der Accorde, wo es, ohne in andre Fehler zu verfallen, geschehen kann, so viel nur möglich beybehalten. In No. 4 macht sich im 8ten Takte der Schluss des 2ten Theils mit dem 6ten Accord (auch schon der leere, und verdeckte Octaven erzeugende Sprung von der 6 zur 8) nicht gut, theils, weil er nicht beruhigend genug ist, theils, weil die 6 zu weit von den andern beyden Tönen entfernt liegt. Besser wäre es:

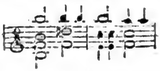
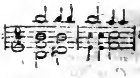
statt:  also:

In No. 10 ist der Schluss im letzten Takte mit dem $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ Accorde statt des Dreyklanges (wo lieber die 5 wegbleiben konnte) ebenfalls nicht gut. So wenig Rec. auch geneigt ist, sich den pedantischen Quintenjägern zuzugesellen, die über jede verdeckte 5 Ach und Weh schreyen: so ist er doch überzeugt, dass wenn dergleichen Freyheiten allenfalls im vielstimmigen Satze mitunter geduldet oder doch entschuldigt werden können, sie im 2stimmigen Satze aber, wo auch die geringste Kleinigkeit auffallender wird, nicht so leicht zu gestatten sind; theils, um der widrigen Fortschreitung an sich, u. theils, um der daraus entstehenden Leere willen. Auch Hr. C. hat sich hier und da einige solche Nachlässigkeiten zu Schulden kommen lassen. Doch wollen wir darüber kein Aufheben machen. Nur ein paar Kleinigkeiten wollen wir noch bemerken. No. 11, Takt 15, sind die verdeckten Octaven leicht also zu verbessern: statt

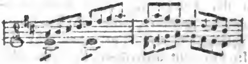
etc. also:  etc.

In No. 19 wären die verdeckten Quinten

 etc. (2te Reprise, 7ter Takt) leicht also verbessert:  Im Trio derselben Nummer ist sowol der Sprung von der 8 zur 6 aufwärts, (im 4ten Takt in der 2ten Stimme,) als auch vorzüglich die Fortschreitung zweyer grossen Sexten abwärts, (vom 4ten zum 5ten Takt,) nicht gut, indem durch den übermässigen Secundensprung abwärts eine Art Querstand entsteht. Besser wäre daher wol: statt

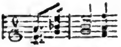
 also:  etc.

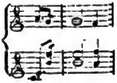
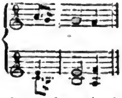
Auch im vorletzten Takte dieses Trio ist die Fortschreitung der grossen 3, $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{c}$ nach $\genfrac{}{}{0pt}{}{fis}{dis}$, so wie der übermässige Quintensprung von dis nach g nicht gut. In No. 27 fehlt im 2ten Theile des Trio ein Takt im Rhythmus, indem die 2te Phrase nur einen Dreyer enthält. Der Fehler findet sich zwischen dem 5ten und 6ten Takte, und ist am leichtesten durch Wiederholung des 5ten Taktes verbessert. In No. 50 ist im 1sten Takt der 2ten Reprise der Leitton cis nicht gehörig aufgelöst. Besser ginge hier (in der 2ten Stimme) das $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{cis}$, statt aufwärts nach dem leeren a, nach $\genfrac{}{}{0pt}{}{fis}{d}$, etwa also:

 etc.

In No. 55 ist die Fortschreitung vom verminderten Dreyklange auf dis (hier der Leitton der Dominante des Haupttons) nach dem $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{4}$ Accord auf h nicht gut. Besser würde hier die 3, $\genfrac{}{}{0pt}{}{fis}{dis}$ in den Einklang auf e treten, und die Unterquarte ganz wegbleiben. — In No. 66 ist im Trio, Takt 7, der Sprung der 2ten Stimme auf dem letzten Viertel nicht von guter Wirkung und unmelodisch. Da beyde Instrumente von gleicher Art sind, so klingt dieser Satz, als wenn man auf Einem In-

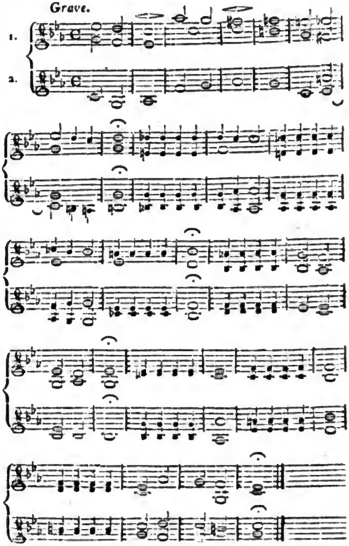
Digitized by Google

strumente also spielte:  (wo nämlich, wie man gleich sieht, das a der Oberstimme nur Vorhalt der 5 ist.) Besser, glaube ich, und fliessender wäre die Fortschreitung

nau:  also: 

No. 82, ist die Verdoppelung des gis in der 1sten Stimme im 1sten und 5ten Takt der 2ten Reprise nicht gut, weil sie unnöthige Octaven gegen die 2te Stimme erzeugt, und die unnöthige Verdoppelung des a im 2ten und 4ten Takt erfordert. Besser bliebe hier in allen 4 Takten das gis und a ganz weg. Eben so nehmen sich die Quinten im vorletzten Takt des Minore schlecht aus. Besser stünde in der 2ten Stimme statt: gis, h, gis, h, a, also: gis, h, d, gis, a.

Noch verschiedene solche falsche Fortschreitungen, wie z. B. in No. 23, 56, 64, u. a., wollen wir nicht weiter berühren, und es überhaupt nicht mit jeder, etwa noch vorhandenen, einer Verbesserung fähigen Kleinigkeit so genau nehmen. Nur ein paar Bemerkungen erlauben wir uns noch. No. 91 Grave, C moll. ist durchgängig 3- und 4-stimmig, und gut erfunden. Allein wir können nicht umhin, dem ganzen Satze mehr rhythmischen und melodischen Fluss, so wie mehr Reinheit der Harmonie zu wünschen. Es finden sich mehre melodische und harmonische Sprünge, Unterbrechungen und dergl. darin, die der melodischen oder harmonischen Einheit und Reinheit des Ganzen Eintrag thun. Z. B. vom 4ten zum 5ten Takt ist der Nonensprung von as herab nach g nicht gut, auch das hier dazutretende d, (da der Satz vom 1sten Takt an bis hierher nur 3stimmig ist) überflüssig. Das as kann hier (als ursprüngliche verminderte 5 des doppelt verminderten Dreyklanges, wovon dieser übermässige 6 Accord abstammt) durchaus nur eine kleine 2, aber keine 9 herabtreten. Der Fünfer vom 5ten bis 9ten Takte ist fehlerhaft. Als 2te Hälfte der ganzen Phrase, kann hier nur, ohne Verstoss gegen den Rhythmus, ein Vierer Statt finden. Daher mussen hier der 6te und 7te Takt in Einen zusammengezogen, und folglich aus den ganzen Noten halbe gemacht werden. Der *fehlende* Grundton des Dreyklanges in B, bey der 2ten Fermate, ist wahrscheinlich nur ein Druckfehler. Vom 19ten Takt an bis ans Ende finden sich mehre melodische und harmonische Sprünge und daraus entstehende Verdoppelungen, die von keiner guten Wirkung sind. Es sey uns erlaubt, den ganzen kurzen Satz hier *so* beyzusetzen, wie wir, jedoch ohne alle Anmassung, ihn in rhythmischer, melodischer und harmonischer Hinsicht ohngefähr für *verbessert* halten. Nämlich:



In No. 97 sind die auf- und abspringenden Dreyklänge auf d und a, vom 17ten bis 20sten Takte, nicht gut. Besser würden hier die Octavensprünge der 2ten Stimme um eine 8ve höher in die Erste, und die 3 der ersten *in loco* in die 2te Stimme verlegt; woraus nun, durch die hieraus entspringende Abwechselung von Dreyklängen und 6-Ac-

cord (wie in den folgenden 4 Takten) der Satz mehr Mannigfaltigkeit u. Reinheit erhalten würde. — No. 100 und 101 sind nur Solo, und sehr gut, Auffallend aber ist es, dass Hr. C. den Fandango, (der durchaus die Tonart D moll begründet) und mit ihm das ganze Werk, auf der Dominante schliesst. Unwillkürlich schlägt man das Blatt um, und sucht den eigentlichen Schluss auf der folgenden — leeren Seite vergeblich. Befriedigender wäre es doch gewesen, Hr. C. hätte noch einen kurzen Schluss in der Haupttonart auf der Tonica hinzugefügt. —

Was wir nun hier gerügt haben, soll, wie schon gesagt, nicht den innern und eigentlichen, wesentlichen Werth des an sich trefflichen Werkes herabsetzen, noch dem achtungwerthen Componisten wehethun. Es sind nur aufrichtige und unparteyische Bemerkungen, die ein Mann, wie Hr. C., nicht übel aufnehmen wird, noch kann.

Druck (auf Stein) und Papier sind vorzüglich schön. Doch finden sich einige Druckfehler, die ich hier kurz zur Berichtigung anmerken will. No. 20 im Trio ist der 7te Takt ganz zuviel. No. 27 Trio muss in der 2ten Stimme, Takt 2, die halbe Note nicht g, sondern f heissen. No. 88 muss in der 1sten Stimme das letzte Sechzehntheil des 1sten Taktes a heissen. Eben daselbst ist in der 2ten Stimme, 4ter Takt, 1stes Viertel, g statt e zu lesen. Im 1sten Takt des 2ten Theils gehört vor das c nach der Viertelpause ein ♯. No. 39 muss in der 5ten Reprise im 4ten Takt vor dem C ein ♯, und im 8ten und 11ten Takt vor dem b ein ♮ stehen. In No. 8, 2ter Theil, 3ter Takt, soll vor dem 5ten Achtel F, ein ♯ stehen; No. 12, das 2te Sechzehntheil im 8ten Takte g, statt f heissen. No. 37 fehlt in der 2ten Stimme vor dem e im 1sten Takt eine Achtelpause. No. 61, muss im 4ten Takt der 2ten Stimme das 3te und 4te Achtel e, c, statt d, h, heissen. No. 66, 2ter Theil, 6ter Takt, müssen in der 2ten Stimme die beyden letzten Achtel nicht $\begin{smallmatrix}b\\a\end{smallmatrix}$, sondern $\begin{smallmatrix}c\\a\end{smallmatrix}$ heissen. No. 80, im 2ten Theil ist vor der 1sten Note c in der 1sten Stimme das ♮ zu viel. Eben daselbst muss im 6ten Takt in der 2ten Stimme das letzte 16theil es statt des heissen. No. 83 muss in der 2ten Reprise in der 2ten Stimme im 1sten Takt das 1ste Viertel fis statt a heissen. No. 84, 2te Reprise, 1ster Takt in der 2ten Stimme muss die halbe Note nicht g, sondern e heissen. No. 92 muss in der 2ten Repr. im 10ten Takt in der 2ten Stimme, statt des b vor d, ein ♮ stehen. No. 89, im Trio muss in der 1sten Stimme im 4ten Takt das Es durch ein ♮ aufgelöst seyn. Eben daselbst ist im 6ten Takt das b vor dem g überflüssig. No. 52, 2ter Theil, 7ter Takt muss das 3te Viertel e statt fis, dagegen im darauffolgenden Takte (in derselben 2ten Stimme) das 2te Viertel nicht e sondern fis heissen.

Quintetto pour le Pianoforte, Violon, Viole, Violoncelle et Contrebasse, comp. par Ferd. Ries. Oeuvr. 74. Leipzig, chez Peters, London, chez Clementi. (Pr. 1 Thlr. 16 Gr.)

Eine sehr ernste, pathetische Einleitung — *Grave*, H moll — mit (für das Pianoforte) frey ausgeführten Cadenzen, führt zu einem, gleichfalls ernsten, mit überaus vielen Figuren (für jenes Instrument) in sehr breiten Formen ausgestatteten, durch diese Figuren, durch kunstreiches Moduliren, und durch Stetigkeit in den einmal angeregten Empfindungen sich weit mehr, als durch die Gedanken selbst empfehlenden *Allegro con brio*; (diese Gedanken nämlich sind wol gut, aber, vom Zufälligen kleiner Wendungen entkleidet, doch auch schon öfters, und auch von Hrn. R., gebraucht;) ein *Larghetto* aus E dur folgt, und ist auf einfache, zarte Melodien, (meistens für Violin und Violoncell,) in sehr vielen Noten für das Pianoforte aufgebaut, die aber, freylich mit grösster Delicatesse vorgetragen, die Wirkung jener Melodien eben nicht stören; und ein grosses Rondo, Allegro, dessen Thema zwar in H dur geschrieben ist, das übrigens aber mehr in Molltonarten verweilt, macht den Beschluss. Dieser letzte Satz, wie er in der Erfindung und Anordnung der originelleste von allen dreyen ist, ist auch im Ausdruck der eigenthümlichste und bey weitem der wirksamste. Das mässig Heitere des Thema, und der nicht eben häufigen Stellen, die davon unmittelbar abhangen, ist dem Ernstfeurigen der einen, und dem Schwermüthigrührenden der andern Zwischensätze weit untergeordnet, und

Digitized by Google

aus alle diesem ein schönes, wahrhaft ausdruckvolles Gemälde gebildet. — Die Stimme des Pianoforte will von einem wahren Virtuosen ausgeführt seyn; die andern Stimmen sind leicht, und verlangen nur sichere und achtsame Spieler. Dem Contrabass würde Rec. weniger, und nur die entscheidendsten Grundnoten gegeben haben, da dieses Instrument, auch noch so discret gespielt, durch die Lage seiner Octaven (nicht vermittelt durch das Violoncell) in dieser Gattung von Musik und solchem Styl, doch nur einen in *entfernter* Tiefe ruhenden Grund vorstellt und vorstellen kann. Die übrige Vertheilung an die Stimmen ist, da nun einmal das Pianoforte überall vorherrschen sollte, sehr rühmenswürdig. — Das Ganze zeigt weit mehr den erfahrnen, gewandten, des Effectuirens gewohnten, als den forschenden, scharfsinnigen, an der Sache hängenden, *für sie* mit Liebe beharrlich ausarbeitenden Künstler; weit mehr den Coloristen, als den Erfinder oder Zeichner: jenen aber fast durchgängig sehr vortheilhaft. Auch gut! Einer kann nicht alles; und wenn er nur das *Seine* so trefflich darlegt, wie Hr. R. hier besonders im letzten Satze: so muss man es ihm Dank wissen, auch wenn Einem noch andere Wünsche zurückbleiben.

August Eberhard Müller,

grossherzogl. sächs. weimar. Kapellmeister in Weimar.

Dieser talentvolle, gründliche, allgemein geachtete Tonkünstler wurde den Seinen, und der grossen Anzahl Musikfreunde, auf welche er im Laufe seines Lebens unmittelbar oder mittelbar gewürkt hatte, am 3ten Dec. durch einen frühzeitigen Tod entrissen. Zwar sind die meisten Ereignisse seines Lebens von Gerber (im *neuen Tonkünstlerlexikon*) genau verzeichnet, seine Arbeiten in Vieler Händen, seine Verdienste allgemein anerkannt: gleichwol können wir, aufgefordert durch Neigung, und unterstützt durch lange, genaue Bekanntschaft mit ihm, so wie mit dem, was er leistete, oder ihn betraf, es uns selbst nicht versagen, seiner hier weiter zu gedenken, und, so gut wir's eben vermögen, dem Kranze, der seine Urne schmückt, noch einige Blätter einzuflechten.

M. war im Dec. 1767 zu Northeim im Hannöverschen geboren. Sein Vater — den wir noch vor wenig Jahren als einen bedachtsamen, sanften Greis, und wohlunterrichteten Musiker kennen gelernt — war dort Organist, wurde aber bald darauf zu gleichem Amte nach Rinteln berufen. Er bildete seinen Sohn, der von den ersten Jahren an Talent und Neigung zur Musik zeigte, selbst, und mit so gutem Erfolg, dass dieser schon als achtjähriger Knabe den Vater als Orgelspieler unterstützte, und auch anderwärts auf Pianoforte und Orgel sich mit Beyfall hören liess. Bey solcher Gelegenheit lernte ihn Joh. Christ. Friedrich Bach, Kapellm. in Bückeburg — der neunte unter den eilf Söhnen des grossen Sebast. Bach — kennen, gewann ihn herzlich lieb, (M. war ein froher, zutraulicher, überaus kräftiger, und auch schöner Knabe,) und förderte ihn mehre Jahre hindurch sehr wesentlich, sowol im Klavier- u. Orgelspiel, als in gründlicher Kenntnis der Harmonie- und Compositionslehre, die er, unter dem strengen, aber liebevollen Manne, nach guter alter Weise, jetzt, in den Jahren, wo der jugendliche Trieb, ohne vieles Kosten und Geschmäckeln, alles frisch an sich reisst, fast handwerksmässig lernen und einüben musste; was er sich denn auch, wie jeder tüchtige Knabe, recht gern gefallen liess, und was wohlthätig entscheidend für sein ganzes Leben ward.

Vierzehn Jahre alt, confirmirt, und von den frommen Aeltern eingesegnet, zog er, Gott und seiner Kunst vertrauend, in die Welt: der Vater musste ihn, bey höchstbeschränktem Einkommen und zahlreicher Familie, so früh ziehen lassen. Und es ging ihm gut. Jedermann nahm den talentvollen, geschickten, frohen Jüngling gern auf; und da er an sehr wenige Bedürfnisse gewöhnt war, und gar keine Ansprüche machte: so wurde ihm in Hinsicht auf beydes gemeiniglich weit mehr geleistet, als er sich versprach. In diesen Jahren hatte er auch, ohne allen eigentlichen Unterricht, und geraume Zeit nur zu seinem Vergnügen, Flöte spielen lernen; und als er, in seinem 18ten Jahre, nach Göttingen kam, und auch auf diesem Instrumente Aufsehen machte, verwunderte er sich höchlich über die Verwunderung der Zuhörer. Auf seinen fortgesetzten kleinen Reisen verweilete er am längsten in Braunschweig. 1789 kam er nach

Magdeburg. Hier war eben der geschickte Organist an der Ulrichskirche, Rabert, gestorben, und unser M. erhielt zugleich das Amt desselben und die Hand seiner hinterlassnen Tochter; bekanntlich einer trefflichen Klavierspielerin.

In Magdeburg war damals, besonders durch des verdienstvollen Rolle Einfluss, viel Liebe und Bildung für Musik. M. war dort herzlich willkommen, und das um so mehr, da er, als Concertdirector, die dortigen Musikfreunde zuerst mit den grossen Fortschritten näher bekannt machte, welche die Instrumentalmusik, vornämlich durch Haydn und Mozart, gethan hatte. Fast an jedem musikalischen Abende trat er, oder seine Gattin, mit einem Klavierconc. von Mozart auf, und man hörte sich an diesen köstlichen Werken nicht satt. Ohne eine vorzüglich gute, und vollständig ausgeführte Symphonie aber durfte auch nicht Einer dieser Abende hingehn; und oft gab man deren zwey.

Den Winter 1792 brachte M. in Berlin zu, und erwarb sich als Orgel-, Klavier- und Flötenspieler ausgezeichneten Beyfall; und, besonders im Ersten, wollte das, eben damals in Berlin, wo man Kirnberger, Fasch, Marpurg, Kühnau u. A., theils noch besass, theils noch im frischen Andenken hatte, viel sagen. Hier wurde er auch mit Reichardt näher bekannt; und da dieser bald darauf durch Leipzig ging, und da um einen Künstler befragt wurde, der zugleich als trefflicher Organist für die noch nicht vollendete, neue Orgel der schönen Nicolaikirche, und als ausgezeichneter Virtuos für das Concert gewonnen werden könnte: so wusste er, in beyden Beziehungen, Niemand angelegentlicher zu empfehlen, als unsern M. — Der unvergessliche, um Leipzig in jeder Hinsicht so hochverdiente Bürgermeister, der geh. Kriegsrath Müller, veranlasste M.n zu einem Besuche; und dieser nahm, nicht nur durch seine Kunst, sondern auch durch sein ganzes, unbefangenes, lebendiges, in seiner Sphäre entschiedenes, und doch immer klüglich den rechten Ton haltendes Wesen — jenen herrlichen Mann, und alle seine Rathgeber, (Hiller, u. A.) sogleich in dem Maasse für sich ein, dass von weiterem Wählen gar nicht die Rede ward, man vielmehr den Ertrag jener Organistenstelle zu seinen Gunsten erhöhete, und ihn drängete, so bald als möglich mit den Seinen sich anzubürgern.

Das geschahe denn auch, (1794,) und M. führete unter uns ein glückliches, von Jedermann begünstigtes, und sehr nützliches Leben. Wir verdanken ihm aus jener Zeit, was Musik betrifft, vieles. Uns, wie die magdeburger Musikfreunde, machte er zuerst mit mehren der neuesten und schwierigsten Werke Haydns, Mozarts, und hernach Beethovens, näher bekannt; als Virtuos auf Orgel, Pianoforte und Flöte, erfreuete er die Kenner wie die Liebhaber, und dienete als Vorbild andern Künstlern; als Lehrer, auf jenen Instrumenten und in der Composition, zog er mehre ausgezeichnete Schüler; und, was sich mehr im Allgemeinen andeuten, als im Einzelnen schildern lässt — durch seine (damals) so grosse, unermüdliche Regsamkeit, Thätigkeit und Freude in seiner Kunst, durch sein uneigennütziges, belebendes, treibendes Theilnehmen an allem, was für sie geschah, und selbst durch seine, der Sache und ihm selbst vortheilhafte Persönlichkeit und ganze äussere Erscheinung, wenn er als Director oder Musiker auftrat — nützte er auf vielfältige Weise; und es thut uns wohl, dies hier laut und dankbar ihm nachzurühmen.

Indessen fing über den würdigen Vater Hiller — der damals als Cantor der Thomasschule und Musikdirector der beyden Hauptkirchen der Stadt angestellt war — das Alter an, auf seinen Rechten, und zwar etwas grausam, zu bestehen. Hiller selbst trug deshalb darauf an, dass ihm unser M. substituirt würde; und man erfüllete diesen Wunsch gern, und unter Beyden vortheilhaften Bedingungen. (1800.) Hiller starb 1804, und M. folgte ihm in jenen beyden Aemtern, ohne dass er darum dem Concert in irgend einer Beziehung untreu geworden wäre; ja, es verdient wol besonderer dankbarer Erwähnung, dass er sich nicht für zu vornehm hielt, selbst als Ripienist im Orchester mit seiner Flöte einzutreten. — Er würkte auch als Cantor viel Gutes für Musik: doch befiehlt die Wahrheitliebe zu gestehen, dass er als Lehrer des *Gesanges* weniger, und als Pädagog nicht an seinem Platze stand.

Im Jahr 1807 ward ihm die Auszeichnung, der Frau Erbprinzessin von Weimar kais. Hoheit,

Digitized by Google

bekanntlich einer grossen Gönnerin der Tonkunst und vortrefflichen Klavierspielerin, Unterricht in der Harmonielehre zu geben; und dies veranlasste, einige Jahre später, einen Ruf an diesen kunstliebenden Hof zur Stelle eines grossherzogl. Kapellmeisters und Musikmeisters der Frau Erbprinzessin, unter eben so ehrenvollen, als vortheilhaften Bedingungen. M. folgte diesem Rufe 1810, und hat auch dieses Amt zur Zufriedenheit seiner hohen Gönner, zu grossem Vortheil des gesammten weimarischen Musikwesens, und unter treuer Anhänglichkeit aller ihm Untergebenen verwaltet.

Schon nach den ersten Jahren seines Aufenthalts in Weimar aber fing seine Gesundheit an, zu wanken. Der vollkräftige, an körperlichem Lebensstoff überfüllete, und früher von Krankheit nie gewarnete Mann muthete wol eines Theils seinem Körper zu viel, andern Theils zu wenig zu: so erzeugten sich Stockungen und dann innere Uebel, die ihm die letzten Jahre seines Lebens grossentheils verbitterten, und endlich, in Wassersucht übergehend, ihn, 49 Jahre alt, dahinrafften. — Die Theilnahme, die in Weimar sein Tod fand, war ein Beweis von der Theilnahme, die er daselbst im Leben gefunden. Hr. Prof. Jagemann zeichnete ihn im Sarge. Die grossherzogl. Kapelle vereinigte sich freywillig, ihn den 5ten Abends, unter Gesang und anderer angemessenen Feyer, zu Grabe zu tragen. Den 7ten wurde ihm in der Stadtkirche ein Trauergottesdienst gehalten, und dabey vom vereinigten Personale der Hoftheatersänger und der Kapelle Mozarts *Requiem* aufgeführt; worin (unter Direction des Hrn. Kammermus. Riemann) Frau von Heigendorf, Mad. Eberwein, Hr. Moltke und Hr. Stromeyer die Solopartien vortrugen, und eine allgemeine Rührung unverkennbar war. — M. hinterlässt seine kunstgebildete Wittwe, zwey Söhne und zwey Töchter. Der älteste von jenen ist als Violinist in der Kapelle zu Weimar angestellt. —

M.s musikal. Werke brauchen wir nicht im Einzelnen anzuführen: sie sind in den Händen sehr vieler Musikfreunde, und auch von Gerber am angeführten Orte genannt; die später erschienenen aber in dieser Zeitung theils schon angezeigt, theils sollen sie baldigst angezeigt werden. Die neuern seiner Klavier-Concerte, mehre Sonaten und Variationen; noch mehr aber seine grossen Capriccios für dies Instrument, seine Flöten-Concerte, einige seiner ungedruckten Kirchen-Cantaten, und seine Lehrbücher und andere Hülfsmittel zur gründlichen Erlernung des Klavier- oder Flöten-Spiels, sind von entschiedenem, bleibendem Werth, haben viel wohlthätigen Einfluss gehabt, und werden diesen noch lange haben. Sein ganz ausgezeichnetes Directions-Talent, vermöge dessen er, bey grösster Ruhe und ohne alle Härte, doch jede, grössere oder kleinere musikal. Gesellschaft so zusammen zu nehmen vermochte, dass sie, fast ohne es selbst zu wissen, und stets, ohne sich unangenehm gereizt zu fühlen, ihr Allerbestes leistete — darf gleichfalls nicht ungerühmt bleiben. Endlich, so verdankt ihm auch unsere Zeitung in frühern Jahrgängen einige wahrhaft lehrreiche Aufsätze, und mehre gründliche Recensionen. —

Haben wir hier nichts Auffallendes berichtet, und durch unsre einfache Darlegung vielleicht nur unsre Neigung, nicht manche Freunde des Verstorbenen befriedigt: so genüge uns, dass das Auffallende nicht immer das Erzählenswertheste ist, und dass unsre Mittheilungen ja die, Anderer, nicht hindern sollen.

Rochlitz.

Kurze Anzeigen.

Rondongino brillante per Chitarra, composto da Mauro Giuliani. In Lipsia, presso Peters. (Pr. 4 Gr.)

Das Beywort soll wol nur auf den Spieler bezogen werden; denn das kleine Rondo ist durchgängig nur gefällig und anmuthig. Hr. G. hat es übrigens ganz, wie für zwey Instrumente geschrieben, von denen das eine die fliessende Melodie vorträgt, das zweyte, meist in gebrochenen Accorden, sie begleitet: doch ist beydes *zu* Einem und *auf* Einem, mit vieler Geschicklichkeit und Kenntnis des Instruments vereinigt, so, dass alles nicht nur gehörig herausgebracht, sondern auch zum Vergnügen des Zuhörers vorgetragen werden

Digitized by Google

kann. Dass ein sehr geübter Spieler dazu gehört, und dass dieser besonders auch die Melodie, durch möglichst fliessenden, die Begleitung durch abgestossenen Vortrag von einander sondern, und doch beydes gut zusammenhalten muss, braucht Ref. kaum hinzuzusetzen.

Auferstehungsgesang von Klopstock, für Sopran, Alt, Tenor und Bass, von E. Florschütz. Leipzig, bey Peters. (Pr. 8 Gr.)

Hr. F. hat das treffliche: Auferstehn, ja auferstehn wirst du — nicht, wie Graun in der allgemein bekannten Melodie, nach Art älterer Kirchenarien, sondern, wie es dem einfach erhabenen, feyerlichen Gedichte viel angemessener, wenn auch nicht so volksgemäss ist, als höchsteinfache und doch kunstreiche Kirchenhymne der ältesten Zeit in Italien und Deutschland, behandelt, und sich dieses würdevollen, herrlichen Styls auf eine jetzt seltene u. wahrhaft rühmliche Weise mächtig gezeigt. Allen Singvereinen, welche das Edle in ihrer Kunst lieben, und so weit geübt sind, dass sie den vierstimmigen Choral *ganz so*, wie es seyn soll, vortragen können — was bekanntlich mehr sagen will, und auch schwieriger ist, als gewöhnliche Bravourarien gewöhnlich herausgurgeln: allen diesen ist dies Werkchen recht sehr zu empfehlen.

Six Duos brillans et faciles pour deux Flûtes, par T. Berbiguier. 7me Livre. Part. 1. 2. Leipzig, chez Peters. (Preis jeder Part. 20 Gr.)

Die beyden, auf dem Titel angegebenen Eigenschaften lassen sich freylich nicht leicht verbinden; indessen ist für beyde hier anständig gesorgt, und für die zweyte noch mehr, als für die erste. Viel neue Gedanken wird man in solchen Duetten schwerlich, und eigentliche Ausführung noch weniger suchen: was indess gegeben wird, ist nicht blos das Alltägliche, und kann eben so wol Liebhaber unterhalten, als, da es dem Instrumente vollkommen angemessen gesetzt ist, den Schüler nützlich üben.

Sonate pour Guitarre et Flûte ou Violon, de T. Gaude. Leipzig, chez Peters. (Pr. 8 Gr.)

Ein Allegro moderato aus C dur, eine Romanze aus F dur, und ein Rondo aus C dur, alle drey ziemlich kurz, alle drey durch gefällige, freylich nicht eben neue Gedanken, Leichtigkeit der Ausführung, und eine, der Guitarre und der Flöte angemessene Behandlung bestimmt für Dilettantinnen und Dilettanten, die Schwereres, dem Gehalt und der Ausführung nach, nicht bezwingen können oder nicht wünschen. Diesen kann das kleine Stück Unterhaltung und Uebung gewähren.

Die allgemeine musikal. Zeitung, deren neunzehnten Jahrgang diese Nummer beschliesst, wird ununterbrochen, von denselben Theilnehmern, in derselben Weise und unter denselben Bedingungen fortgesetzt. Der Preis jedes Jahrgangs ist, wie bisher fünf Thaler und acht Groschen.

Die Redaction dieser Zeitung.
Die Breitkopf- und Härtelsche Musikhandlung.

(Hierzu das Inhaltsverzeichnis dieses Jahrgangs, und das Titelblatt mit Beethovens Bildnis.)

LEIPZIG, BEY BREITKOPF UND HÄRTEL.

Digitized by Google

AUG 3 - 1942

Digitized by Google